Digitized by Google

Ateneo Barcelonés
BIBLIOTECA
N.º 208688
Arm. 12
Prest. I



Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ARTE

DE SABER VER EN LAS BELLAS ARTES DEL DISEÑO,

ESCRITO EN ITALIANO POR FRANCISCO MILIZZA,

TRADUCIDO AL CASTELLANO

POR EL ARQUITECTO D. IGNACIO MARCH,
Y AUMENTADO CON UN TRATADO DE LAS SOMBRAS, Y OTRO
DE LA DISTRIBUCION Ó COMPARTIMIENTO DE CASETONES
EN TODO GENERO DE ARCOS Y BOVEDAS,

COMPUESTOS POR EL ARQUITECTO D. ANTONIO GINESSI,

TRADUCIDOS AL CASTELLANO

POR D. PEDRO SERRA Y BOSCH, TENIENTE
Coronel de los Reales Ejércitos, Arquitecto de la Real Hacienda y Socio de mérito de la Academia de San Carlos de Valencia.



BARCELONA:

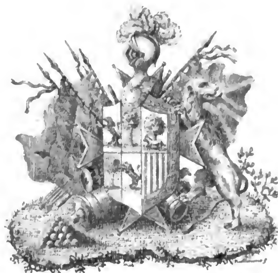
EN LA IMPRENTA DE GARRIGA Y AGUASVIVAS,
AÑO 1823.

Digitized by Google

1 308088

Digitized by Google

Digitized by Google



Al Exmo. Sor. Don Juan Bautista de Erro Caballero pensionado de la Real y distinguida Orden de Carlos III, Socio de merito de varias Academias, Consegero de Estado, y Secretario de Estado en el Despacho de Hacienda.

Excelentisimo Señor.

La Arquitectura siempre ha necesitado de Mecénas para prosperar, sin cuyos poderosos apoyos muy poco ó nada hubieran adelantado las Naciones en las ideas que les proporcionó la Cabaña de donde deriva tan Noble Arte.

Los Templos consagrados á la santa Religion de Jesu-Christo, los sumtuosos Palacios de los Principes, y otros tantos Monumentos que manifiestan los adelantos de las bellas Artes, se deben á los sabios que bajo sus auspicios han acojido las mas minimas producciones de los profesores para darlas á luz y propagarlas á la juventud.

Sentado este inegable principio ofrezco á V. E. la presente obrita, que contiene dos tratados, á saber el de las Sombras, y el de adornar con casetones toda especie de Arcos y Bovedas, escritos en Italiano por D. Antonio

Digitized by Google

Genessi, y traducidos ahora en Castellano por mi debil pluma; y el Arte de saber ver en las bellas Artes, que escribió en Italiano Don Francisco Milizza, y tradujo en lengua Castellana mi siempre caro Maestro Don Ygnacio March, y no pudo dar á luz por haberle arrebatado la muerte su tan preciosa vida.

La aplicacion tan notoria como incesante de V. E. al estudio de las Ciencias, la vasta y profunda erudicion que con él se ha adquirido, y ha tan plenamente difundido en sus obras elogiadas de todos los Sabios, la decidida propension que tiene manifestada á las Bellas Artes, y la debida gratitud á los distinguidos favores con los que varias veces me ha honrado, me animan á prometerme de la bondad de V. E. que se dignará acoger bajo su proteccion este ensayo del Arte que profeso.

Barcelona 30 de Noviembre de 1823.

Excelentisimo Señor!

B. L. M. de V. E.

su mas afecto y obligado servidor

Pedro Serra y Bosch.

Impᵗᵃ Litogʳᵃ de la Viuda é Hijos de D. Ant. Brusi

Digitized by Google

Digitized by Google

PROLOGO.

Si á Don Ignacio March, maestro que fue mio en la noble arte de la Arquitectura, le decidieron á traducir en lengua castellana el tratado del Arte de saber ver en las bellas artes del Diseño, *escrito en idioma italiano por el profundo filósofo Don Francisco Milizza, los laudables deseos de ilustrar á los alumnos de la escuela gratúita bajo la proteccion de la Real Junta de gobierno del comercio de Cataluña, y en general á los profesores de esta capital, como se deduce de la Dedicatoria manuscrita, que junto con la citada traduccion me ha proporcionado el Arquitecto Don Francisco Renart y Arús, amigo del difunto y no menos mio; nada estraño será que no retarde un solo momento la publicacion de tan esquisita obra, manifestando por este medio el amor que me anima del bien que se propuso mi venerado maestro; y darle, aun despues de eclipsada su vida por una muerte prematura, pruebas nada equívocas de mi eterna gratitud.*

Recuerdo triste es en efecto el que una muerte tan pronta privase á la Cataluña de la ecsistencia de un genio, que con sus estudios literarios, prudencia y desinteres pudo avigorar las nacientes plantas, que

Digitized by Google

generoso cultivaba para que floreciesen en tan noble arte. Díganlo los discípulos que como yo lograron de sus lecciones, prescribiéndonos reglas para llegar á su perfeccion; y díganlo tambien algunos profesores que agoviados con encargos superiores á sus conocimientos corrian á este Mentor para que les ilustrase.

Hijo de Padres pobres, pero de los mejores sentimientos y costumbres, casado, y con crecida prole femenina, no ambicionó jamas sino lo que bastase para su preciso sustento, despreciando su nunca vista moderacion todo cuanto se dirijia á otro lustre que el que requiere la profesion. Vivia para los de fuera de su casa; y su mayor gloria se cifraba en ver los adelantos de sus discípulos.

Cuando Don Ignacio March emprendió el estudio de la Arquitectura, que fue despues de haber cursado Retórica, Filosofía y las Matemáticas con el entonces Mariscal de Campo y director de la Academia del cuerpo de Ingenieros Don Pedro de Lucuze, muy pocas ó ninguna obra de tan necesaria facultad habia en esta ciudad. El Comercio las trajo luego, aunque lentamente; pero las trajo en idiomas estrangeros. No obstante, conocedor de las lenguas Latina, Italiana, Francesa é Inglesa, lee todas las que se le presentan, aprende sus mácsimas, y despreciando el interes que pudieran rendirle enseñándolas con algun moderado estipendio, las difunde á cuantos concurran á oirlas de su boca, destinando

Digitized by Google

parte de su reducida habitacion para verificarlo, costeando á mas, de su pobre bolsillo, los instrumentos necesarios, y el preciso alumbrado.

No se contenta con prodigar aquellas macsimas verbalmente á sus discipulos: proyecta traducir en castellano todas las que conoce necesita el Aquitecto para ser un completo profesor. Y concluido que tuvo el tratado del arte de saber ver en las bellas artes del diseño, *cual tenia dedicado á la Junta de gobierno del comercio de Cataluña, corta la parca el hilo de sus dias en Tarragona en el año de* 1811.

¡Oh! Venerado maestro y amigo, tu no ecsistes ya, objeto visible del desagradecimiento; pero tus virtudes y erudicion no se borrarán jamas del corazon sensible de tus apasionados. Si, á pesar de inconvenientes que opone la falta de medios en las actuales circunstancias, tu discipulo dá á luz pública á sus espensas, el Arte de saber ver en las bellas artes del Diseño. *Quiere que circulen en idioma castellano las macsimas de uno de los mejores y mas atinados criticos del siglo, para que con la traduccion resuscite la memoria de Don Francisco Milizza y la tuya.*

Tus deseos eran ilustrar la juventud con las versiones al castellano de las macsimas de los mejores escritores de Arquitectura, y nada estraño será que un discipulo agradecido siga tus huellas, publicando é insertando en tu Arte de saber ver, *la traduccion en castellano del tratado de la teoria de las*

sombras, y el de la distribucion de los casetones en todo género de arcos y bovedas, escrito en Italiano por Don Antonio Ginesi, Arquitecto ilustrado residente al presente en esta Ciudad de Barcelona.

El erudito Arquitecto Don Francisco Renart y Arús, se halla animado de mis mismos deseos: era amigo del difunto y quiero complacer á entrambos; y ya que mis diez y ocho heridas recibidas en los Campos del honor peleando por la libertad de la Patria, no me permiten hacer otros sacrificios en favor de ella, espero que admitirá con benignidad los frutos y tareas del traductor y editor en los mencionados tratados.

Digitized by Google

A LA REAL JUNTA DE GOBIERNO DE COMERCIO
DEL PRINCIPADO DE CATALUÑA.

La proteccion, el constante amor, los sacrificios y desvelos con que V. S. procura incesantemente ver elevada al mas alto grado de perfeccion su escuela gratuita de las bellas Artes del Diseño; me animan hoy á consagrarle á V. S. el corto trabajo de la traduccion de la presente obrita, que es sin duda la que puede mas contribuir al logro de tan útiles y patrióticos esfuerzos.

Ella no tiene mas de mia que lo que se la encuentre de defectuoso; que será precisamente la version en nuestro idioma Español de su original Italiano, omitidas algunas espresiones poco conformes con nuestra delicadeza: trabajo que por ser mio tiene mas de atrevimiento que de obligacion: pues confieso hallarme muy distante de poseer ni uno ni otro de tales idiomas, no haber salido de esta mi Patria á estudios correspondientes, y ser mi sola profesion la Arquitectura, sin mas maestro que mi constante aplicacion á ella, despues del cumplimiento de mis muchas é indispensables obligaciones; cuyo resultado me ha constituido unicamente el mérito de haber tenido el honor de haber sido nombrado por V. S. en cada trienio uno de los Censores de las obras que de la misma profesion se ha propuesto hasta ahora premiar en su misma Escuela, y el de haber producido mi insuficiencia un digno Discípulo en la persona de D. Pedro Serra y Bosch, que ha merecido obtener con todos los votos el distinguido título de Academico de mérito de Arquitectura en la Real Academia de San Cárlos de Valencia. Pero como la aficion, el buen afecto y el amor patrio producen frecuentemente hechos tan estraordinarios como inesperados, tal vez atendidas mis espuestas circunstancias producirán tambien aqui el del disimulo y feliz acogimiento de V. S., sin cuyos requisitos seria del todo tiempo perdido.

Segun el Editor de su original es la presente obrita »de un »escritor sensible y aclarado que ha juzgado por si mismo de

Digitized by Google

» las obras maestras de la antigua y moderna Escultura, y que » teniendo siempre presente á la naturaleza en sus juicios, se ha » atrevido á deshacerse de aquella servil supersticion con que los » otros, idolatrando juicios agenos, la han consagrado contempo- » raneamente los errores." = » Que ha creido seguir los principios » de Sulzer y de Mengs, pero que en suma él no ha seguido » mas que los impulsos de su genio, y las lecciones de su natu- » raleza." Que mas hay que decir para conocer que el escritor tan atinado en las bellas Artes del Diseño, que ha sabido tanbien filosofar sobre ellas, y que ha hecho en esta parte un bien general á todos sus profesores es Francisco Milizza? Si, no hay que dudarlo: todas sus obras que he visto y poseo relativas á las bellas Artes lo acreditan. Ellas manifiestan el orígen, curso, progreso, decadencia y actual estado de las bellas Artes: declaman contra las vicisitudes y errores introducidos en ellas, y manifiestan las mejores y mas bien fundadas macsimas que guardaron los antiguos Prototipos, que subieron sus obras maestras al colmo de la sublimidad, y las que deben guardarse para su restauro, perfeccion y belleza; particularmente la presente por el medio mas esquisito, esto es, por el Arte de saber ver en las bellas Artes del Diseño. *Ello es de lo que mas carecemos, por desgracia, en nuestros dias, y lo que por consiguiente mas necesita la proteccion de V. S. para la perfeccion de su Escuela gratuita, de sus alumnos, y aun de los Artistas en general. El contribuir al logro de tanto empeño es unicamente mi animo, con el que me confieso*

Humilde servidor de V. S.

Ignacio March.

Digitized by Google

ARTE
DE VER EN LAS BELLAS ARTES DEL DISEÑO
SEGUN LOS PRINCIPIOS
DE SULZER Y DE MENGS.

I.°

ESCULTURA.

Hercules. (1)

Por que un Hercules Farnesio y no dos?
Con todo son dos y tan semejantes como dos huevos.
Pero aquel que yo veo á mi diestra es mucho mas hermoso;
El otro que se atrae todos los aplausos, es ciego y lleno de berrugas para siempre. Sentencia de quien se creia saber ver, decidia con tono magistral, y lo que es mas era creido.

El Hercules, el grande Hercules Farnesio exprime la mayor robustez que puede conseguir un hombre que se haya egércitado continuamente en las mayores fatigas, por medio de las cuales haya llegado á conseguir el ser fuerte y agil sobre manera. Mirado y remirado por todas partes, comparece siempre aquel Hercules gallardo, que ha hecho muchas de sus principales empresas.

Son los musculos de forma convexa y redonda denotando asi la verdadera carne. Las venas á la par de los musculos son hinchadas para manifestar la estraordinaria elásticidad. Pero en las piernas son los musculos tan duros y secos, que mas parecen cuerdas que carne. Bien que no son suyas aquellas piernas. Sus proporciones mas recortadas que en un hombre esvelto carectérizan su consistencia. Aquel cuello grueso y corto, y por decirlo asi taurino demuestra la gallardía, y la cabeza que mas bien parece pequeña manifiesta la esvelteza. Todo el restante se halla en convenientes proporciones.

El otro es una masa informe comparado con este, en el que

(1) En Roma. Hallanse en Roma todas las obras de que aqui se trata.

se halla gravado *Glicone*, nombre que se ha tomado por el del Escultor, y tal vez no habrá habido otro famoso Glicon sino el Atleta de Horacio

................invicti membra Gliconis.

Y ninguno tal vez de nuestros faquines Granaderos ni Salteadores (Hercules habrá sido un mixto de estos tres ingredientes) tendrá los miembros tan vivamente resentidos como este marmol. Pero tampoco ninguno de nuestros nervados se divierte en acogotar leones, en destruir monstruos, ni en hacer las fuerzas de Hercules. Seria necesario ver Patagones, en caso que ecsistiesen agigantados, ver muchos de ellos y de los mas hermosos para ver alguna cosa de Hercules.

Pero qué es lo que hace nuestro Hercules? Parece que está meditando con tres manzanas en la mano diestra vuelta al detrás. Serán tal vez tres manzanas de las Espérides, ó cualquier otro arnés suyo, para nosotros insignificante. Hubiera sido verdaderamente mas espresivo á lo menos para nosotros en cualquiera de sus mas interesantes acciones. Del modo que ahora está, hace nada; descansa.

Para lo que es descansar, descansa con mayor comodidad y mas neciamente el

Moyses (1)

Obra maestra de Miguel Angelo: se está sentado sin mostrar deseo de nada. La cabeza, recortado lo barbudo, que es mas barbon que el de Rauber, es una cabeza de satiro con cerdas de puerco-espin. Tal en todo como se halla es un mastin horrible, vestido como un hornero, ocioso y mal situado. Asi se caracteriza un legislador que habla cara á cara no menos que con el Señor Dios? Decántase por un modelo admirable de la anatomía esterna. Me huelgo mucho de ello, y tanto mas cuanto se quiere á imitacion de él

Tronco de Belvedére.

Escuela de los artistas que quieren aprender á ver la verdadera belleza de la naturaleza humana. Reunense aqui los esfuerzos de la mas bella escultura antigua. Es tan perfecta la variedad del curso ondeado de cada miembro, que es cuasi imperceptible. Que morbidez de formas! Pasan dulcemente de una á otra, se relevan, se hunden y se pierden insensiblemente dentro de si mismas. Parece que los huesos estan cubiertos de una piel jugosa, los musculos son carnosos pero sin gordura, y la carne es la mas bella. No se le observan venas abultadas y por lo mismo si es que esto sea un detrimento de Hercules, será no de un Hercules aun hombre haciendo el gracioso con Jove, sino de un Hercules hecho Dios, en quien han desaparecido ciertas groserias humanas. Ha estudiado acaso Miguel Angelo en esta Escuela? No basta ir

(1) En S. Pedro in Vimcli.

Digitized by Google

á la mejor de ellas. Lastima que este tronco no sea mas que un tronco. Sea con todo admirable cuanto se quiera en la conbinacion de las partes mas bellas escogidas de los mas bellos cuerpos para formar un tronco que esprima la mas noble y magestuosa virilidad, todo esto no es mas que un medio para presentar con viveza la accion. Quien quiera ver una accion de las mas vivas, vea el

Gladiador Capitolino.

Herido mortalmente está muriendose, pero como otro de los suyos: debian los Gladiadores de saber morir con gracia. Se esfuerza con la diestra á levantarse, la venganza le esfuerza; la venganza, la angustia y la agonia, se espresan á un tiempo juntas en su rostro, hasta los cabellos se ven herizados para que todos los miembros muestren la fatiga del combate que ha sufrido, los pies parecen encallados, y toda la accion es el instante de la muerte. La Corporatura está bien entendida, pero lo exterior del pecho y la clavicula manifiestan un no sé que de inatural. Todo contribuye á la espresion de un bello jóven que acaba de combatir, que está mortalmente herido, y que ciertamente parece que se muere. Pero es verdaderamente un Gladiador? Aquella cuerda al cuello y aquella trompa al lado dan motivo de dudar de ello.

Gladiador Borghese.

Ved ahí una figura semejante pero en accion opuesta, esto es, que no quiere morirse, que se halla pronta á combatir. Que valor en aquel semblante! Valor ciertamente verdadero sin temor y sin temeridad: quiere vencer y previene los golpes, manifiestase tan robusto como agil y ligero. En todo su cuerpo se vé la morbidez de la carne, y la fluidez de la sangre. Los musculos que están en accion son alterados; pero los que están en reposo son cortos y redondos. La Anatómia es toda natural y sin apocamiento. Esto es lo que importa, y no que *Aqasias* haya sido de ella el Autor. Los Griegos que no tenian Gladiadores, como podian esculpirlos? Y cuando?

Apolo de Belvedére.

Un Idolo de Egipto estaria maravillosamente al lado de esta Estatua, pero es preciso verla y no leerla. Quien la lée en la *Enciclopedia artículo Grecs aprende que este Apolo dispara una flecha al serpiente Piton con toda tranquilidad, mostrándo solamente un poco de cólera en las narices algo abiertas, y un tanto embutido el labio inferior para caracterizar el asco de Apolo ácia el serpiente, contra quien vibra el dardo sin emplear la mitad de su fuerza para mayor desprecio del reptil enemigo.* Asi leyendo se aprenden errores hasta en un libro destinado á decir verdades. Al Apolo de Belvedére basta verlo para conocer que ha descargado ya el arco, que ha dado el golpe, y que está en acto de

Digitized by Google

partirse. Si acaso no las ha habido con serpiente alguno, qué importa? La actitud es admirable. Que ayre de movimiento! Que galania! Apenas toca en el suelo. Mas admirables son aun las formas de sus miembros, grandiosas todas desde la cabeza hasta la punta de los pies, las formas convexas demuestran la fuerza, las uniformes, la suave nobleza y la delicadeza, se halla en su ondeado. Aqui no hay venas, no hay tendones ni comparecen musculaturas fuertes como en los Hercules y en los Gladiadores. Este es un numen, bien que en efigie humana, y como ha de ser de otra manera? pero en una efigie es la mas bella la mas depurada de humanas imperfecciones. La cabeza tiene una gracia que arrebata, las piernas delgadas y bien propias de una deidad.

Quierese que sea de marmol de Carrara cuya cantera fué descubierta cuasi al tiempo de Plinio y la estatua fué encontrada un par de siglos hace en Neptuno, en donde probablemente no habrán estado las mas clasicas esculturas de la Grecia. Una rodilla tiene un tanto entrada, pero por defecto de nosotros modernos al reunir los pedazos.

Grande Observador fué el que observó que el cuello no está en medio del busto. Los amadores, los conocedores y quizá tambien algun artista saben tambien el motivo conocido tambien del Comerge. Velo ahí. Por ser el marmol defectuoso se encontraron muchas grietas á la derecha al tiempo de trabajarse, pero como iba saliendo bien la estatua compensó el Escultor aquel defecto con darla otro tanto abultamiento á la parte opuesta. Y viva la gracia. Yo no sé como se halla la cabeza de tales Señores que así saben ver tanbien. Solo sé que toda cabeza provista de sentido comun trae su cuello de una y otra parte como le acomoda, y la situa como en el Apolo, y como en tantas otras Estatuas de movimiento semejante.

El cuerpo de este Apolo no parece tan finido como la cabeza, y parece no tiene aquella morbidez que se observa con tanto gusto en el tanbien llamado

Antinoo de Belvedére.

Verdaderamente es admirable por su pastosidad, pero no tiene tan elegantes proporciones, ni una accion tan viva. La cabeza guarda una risueña juventud: mirar dulce, ojos inocentes, boca tranquila, carrillos abultados, barba suavemente elevada y redondeada, frente deificada, pecho elevado; espaldas, caderas, muslos á maravilla: todo pacifico. Las piernas no obstante no corresponden al resto del Cuerpo.

Antinoo del Campidolio.

Este es mas expresivo y manifiesta delicadez en cada una de sus partes, y en todos sus contornos, particularmente en la cabeza escogida de un jóven dado á los placeres. Hasta el movimiento y proporciones son de un afeminado. Piernas, brazos, y manos son falsas, esto es, restauros modernos

Digitized by Google

Cristo de Miguel Angelo. (1)

Este es un Cristo ó un Sayon que empuña la Cruz para hacer, quien sabe de ella? Mas cruda es aun su anatómia. Con todo es alabado de muchos y de muchos, que creen saber ver bien, y que celebran divino al Buonarroti.

En este Cristo, en el Moises, y en todas las obras esculpidas y pintadas hace tan grande gala Miguel Angelo de la ciencia anatómica, que parece haber trabajado unicamente para la anatómia; pero por desgracia ni él la ha bien entendido, ni bien aplicado. Sus proporciones son poco esveltas, las carnes embutidas y de formas redondas, los músculos todos iguales asi en configuracion como en tamaño, de modo que queda escondido el movimiento de sus partes. Ningun músculo está en reposo: defecto enorme. Tendones iguales, contornos asperamente serpenteados, de modo que no encuentran el camino de volver á entrar de donde salieron. Que diseño pues, y qué gracia? Es como aquellos erúditos que amontonan toda su erudícion sin discernimiento, y que todo lo saben á escepcion de la elegancia y finura.

Miguel Angelo tomó un medio por el fin; estudió mucho la anatómia, é hizo bien; tomó la anatómia por último objeto del arte, é hizo mal, y aun hizo peor por no saber hacer buen uso de ella. Salió, (aquí pido humildemente perdon á todos sus apasionados) salió digo, aspero, duro, estravagante, pesado, apocado, grosero, y lo que es mas notable amanerado, en tanto que sus figuras tienen todas una misma manera, y un mismo caracter, de modo que vista una, se han visto todas.

San Andres del Flamenco. (2)

Aunque demasiado colosal tiene proporciones convenientes á un rústico pescador. Pero la pierna siniestra parece que no encaja bien con el femur, ni éste con los huesos de la Isla. El ropage es facil y grandioso: la espresion es propia de un hombre resignado á sufrir, pero con alguna afectacion.

Venus del Campidolio.

Es menos celebrada que la Venus de Medicis, y tal vez lo merece un poco mas. A donde pues se vé mejor reunida la belleza del bello sexo? Belleza viva y atractiva por sus gracias, rostro amorosito; las hermosas no pueden tener otro rostro. Pestaña inferior mas elevada por mejor gracia; ojos entreabiertos por ternura y por languidez; proporciones delicadas, contornos suaves, carnes morbidas, artículaciones dulces, armonía en todas las partes, en el todo y en la accion; accion de sorpresa simple y natural á todas las mugeres, que sorprendidas desnudas, esconden luego con sus manos todo lo que puede exaltar la ceguera de los hombres.

(1) Dentro la Iglesia de la Minerva.
(2) En San Pedro.

Digitized by Google

En ella se vé lo bello hasta en los pies que manifiestan no haber sufrido aun peso, ni fatiga alguna; pero aquella nariz moderna causa rabia.

Santa Bibiana. (1)

Sin nobleza, sin belleza de formas y mal vestida. Hasta el manto trae ceñido de una larga faja; qué muger es la que se ciñe su mantilla, ni que hombre su gaban? Ella se esfuerza en esprimir y nada esprime. Con todo se tiene esta por una de las mejores obras Bernineseas.

Flora Farnesiana.

Aquel ayroso y fino ropage deja transpirar las formas y los contornos de la gallarda figura aunque agigantada. Pero todo este bello no es cuasi mas que un tronco mugeril con cabeza, brazos y piernas que no son suyas, y por esto se ha trasmudado en Flora, cuando mas bien ha podido ser una musa del baile.

Flora Capitolina.

Esta si que verdaderamente tiene una cabeza de Flora, esto es de primavera, y al mismo tiempo una bella simplicidad de accion. Su ropage no es de tela fina, pero si de lienzo que dá bien á conocer el movimiento del desnudo, cubierto si, pero no escondido. A este ropage tiene alguna analogía el de Zenon Capitolino.

Santa Susana. (2)

El todo por entero tiene galanía. El rostro tiene bella forma, pero algo embutida la parte superior de los carrillos. La situacion de la pierna siniestra padece algo. El ropage es de los mas bien entendidos entre las obras modernas, pero inferior en mucho á los predichos antiguos. La espresion es una dulzura de Santa comprensible á los Santos.

Ermafrodíto. (3)

Aquel maravilloso que se ha creido ver tal vez en la amable naturaleza y que jamas se ha visto; esto es la reunion del fuerte y del bello sexo en un solo individuo, se mira en esta elegante efigie, pero no se halla perfectamente. Parece que sueña delicias; pero parece aun mas que su morbidez está ofendida de la añadidura Berninesca de aquel colchon repuntado tan resentidamente, que no parece lleno de pluma ni de lana sino de arena.

---

(1) En la Iglesia del mismo nombre.

(2) Del Flamenco en la Iglesia de Ntra. Sra. de Loretó.

(3) En la villa Borghese.

Digitized by Google

Santa Cecilia. (1)

Esta gentil escultura aunque insignificante está mejor tendida que no el Ermafrodíto.

Laocoonte.

Un Viejo fuerte accidentado del veneno de las serpientes que le enroscan y le muerden. El espasmo está difundido en todos sus miembros de la cabeza á los pies. No es aun este todo su dolor; él resiente sobre todo el de aquellos dos muchachos que claramente son sus hijos, los cuales le están pidiendo socorro; él hace grandes é inútiles esfuerzos para socorrerles, y se enlaza mucho mas. Dominan en su figura las líneas convexas que se encuentran con las rectas y con las concabas para manifestar la alteracion, la cual se halla mayormente espresada en las formas ángulares asi en sus entradas como en sus salidas, á fin de hacer mas visibles los nervios y los tendones fuertemente tirantes. Pero él en su mayor angustia conserva tal dignidad en el rostro, en el cuerpo y en el proceder, que por mas tormento que padezca, nada tiene de disforme, antes parece un hombre de alta condicion que sabe sufrir. Parece busca como concentrar al rededor de su corazon toda la fuerza del animo contra los tormentos que le hinchan los músculos y le tiran terriblemente los nervios. El pecho apenas se levanta, el vientre está comprimido, los hijáres hundidos: todo esprime el encogimiento, la sofocacion el esceso del dolor y la magnaminidad. El dolor de los hijos está tambien vivamente espresado, pero es de otro género: es un dolor meramente físico y propio de su respectiva edad.

El mas estúpido idióta debe precisamente al verle sentir la enérgia de tanta espresion. Pero mas la siente el erúdito que vé el Laocoonte de Virgilio, el verdadero hermano de Anchises, el Sacerdote de Apolo y de Neptuno. Virgilio le hace aullar, ó mas bien rugir como un toro inmolado á muerte. Pero nuestra estatua no abre la boca, parece que solo suspira profundamente. Por consiguiente el Escultor ha sido mas filosofo que el Poeta, y parece como dirigido de Socrates que tanbien manejó el cincél y supo tanto sufrir.

Gran dósis de filosofía es ciertamente necesaria para esprimir con tanta dignidad un tan horrible tormento. Aqui es esteriormente grande; pero lo es así como el mar que por los uracanes mas vehementes no está agitado sino en la superficie y está interiormente en calma. Un personage real y sacerdotal ha de saber soportar los mayores desprecios: Por esto está su accion en reposo; pero es un reposo que no degenera en indiferencia, ni en letergo. Si él se revolviese todo, se revolcase, rabiase, rugiese, la accion seria natural si, pero trivial, y no de la bella naturaleza. Aquí está á lo sublime. Y quien no quisiera saber soportar

(1) De Esteban Maderno en Santa Cecilia.

Digitized by Google

como este Laocoonte? Sublime es todo aquello que nos eleva sobre nosotros mismos, y nos dá un vigor que antes no sentiamos.

Pero como un personage de tan eminente cualidad se nos presenta todo desnudo? Pecadito de conveniencia largamente compensado por la enérgia de la espresion que no podia verdaderamente efectuarse vestido, aun cuando lo fuese mas sutilmente que la Flora.

Los muchachos no son los mas bellos de los antiguos ni de los modernos, entre los cuales son graciosos los del Flamenço en la iglesia del anima y del Campo Santo. En nuestro grupo el mayor de los muchachos tiene visiblemente mas larga la pierna diestra que la siniestra. Con todo es esta una obra maestra de la escultura antigua. Plinio no se cansa de alabarla. Pero Plinio alaba mas que otra cosa las serpientes que él llama *dragones*. No se puede anteponer el accesorio sin agraviar al principal; quien alaba de este modo, parece que no sabe ver.

Hace Plinio este grupo de una sola pieza y tiene cinco, pero de marmol pario. Plinio nombra Agesandro por uno de los Escultores de esta grande obra, pero nadie sabe encontrar á Agesandro entre los celebres artistas antiguos.

Este escelente trabajo está dejado de cincél sin pulimento, como la Venus de Medicis; por lo que pueden ser entrambos ó copias ú obras no de los mas bellos tiempos de la Grecia, por ser muy verosimil que los escelentes Griegos del mejor tiempo concluyan todas sus obras.

Piedad de Miguel Angelo. (1)

Es el mas decantado grupo de las obras modernas, y con razon es un grupo de los prodigios del divino Miguel Angelo. Cristo muerto de 33 años tendido á lo largo sobre las rodillas de su Madre, que á su lado apenas muestra tener 18 con sus manitas y piesecitos. Pero sus espaldas y afectos son de lavandera. Ella sostiene todo aquel cuerpo con tal desemboltura, que no se acierta á ver en donde esté la tal Piedad. Grande embrollo de ropages apocados. La anatómia si, es segun su costumbre mucha, pero la espresion es un cero. La mayor singularidad de la Vírgen consiste en que un brazo está dislocado.

Apolo y Dafne. (2)

No es este el Apolo de Belvedére que mata serpientes. Deberia por lo mismo ser mas bello y mas gracioso; con la accion mas viva y mas picante que le falta: y tambien le falta toda belleza de formas, que fué enteramente desconocida del Bernini. Pero tiene en recompensa una finura de ejecucion en el marmol.

---

(1) En San Pedro.
(2) En Vila Borghese.

Digitized by Google

Toro Farnesio.

Tambiem este marmol está bien trabajado. Pero el que no se deje seducir de la magnitud, ni de la multiplicidad de las figuras, ni del artificio de la mano en gran parte moderna, estimará poco una obra de espresion confusa y enigmática á lo menos para nosotros. Qué será pues de tantos grupos antiguos y de tantos mauseolos modernos?

Marco Aurelio.

Quien es aquel hombre puesto allá arriba en el Campidolio que está á caballo, y no como á caballerizo, pero si con magestuosa simplicidad, y que tiende la diestra no para prodigar cumplidos, sino para anunciar insignes béneficencias? *Aquel es mi Marco Aurelio que dá la paz á su pueblo Romano.* Respondió luego la Filosofía. *Mira aquella cabeza verdaderamente caracteristica, ella es de un hombre lleno de ardor por el cumplimiento de sus deberes: de los deberes de un Soberano que tiene el gravísimo é inmenso peso de hacer la felicidad de su pueblo. Hasta el manto simplemente dispuesto esprime magestad. Ha! porque no se emplean siempre las bellas artes en obgetos tan consolantes.* Es la filosofía quien asi discurre. Pero el pueblo antifilosófico por instituto no mira á Marco Aurelio; pone toda su atencion en el caballo, se encanta con el caballo, ecsalta sobre manera el caballo, consiente en que está animado el caballo (y esto que sabe muy bien que cosa es anima) y aun quiere asegurar que el caballo marcha. El apasionado á bestias halla esta en un movímiento contrario al mecanismo, y cree que aquel movimiento no puede durar mas que un instante. Cabalmente aquel instante que se pretende defecto, hace toda la viveza de la espresion. Pero la cabeza del mismo caballo en vez de ser cabruna, es en todo bovina. Y tal debe ser, pues tales son en los caballos arabes los mas nobles del mundo. Pero aquellas arrugas al cuello y en las caderas son muy afectadamente circulares: la bestia en fin es demasiado corta, es barriguda y....... Pero para decir esto no eran necesarios dos volumenes, sin los cuales todos saben que ella es una obra del tiempo de Marco Aurelio, y no de Pericles ni de Alejandro. Luego serán mas bien entendidos los caballos de Monte-caballo por ser obra de Fidias y de Praxitéles. Muchisimo menos, bien que tienen partes nada despreciables: no han de imponer los nombres celebres. Pero sea lo que se quiera del caballo de Marco Aurelio, el es ciertamente el mas espresivo de cuantos hasta ahora hayan salido de los talleres de los Escultores antiguos y modernos conocidos de nosotros, á eccepcion no obstante de aquel de Mr. Falconet que se á desconocido. Y bien que inporta de Caballos?

Endimion.

Es tal vez el mejor bajo relieve que nos ha quedado del an-

Digitized by Google

tiguo por la gradacion de los planos y los lejos. El hombre está bien recostado con su lanza; el perro á justa distancia, y en bello escorzo está ládrando á la luna; la situacion fragosa está muy bien ideada. En parangon de este es tan mezquino el bajo relieve de Andromeda y Perséo que se halla en el mismo Campidolio, cuanto es escelente el pintado por Mengs.

San Leon.

El fiero Atila á la frente de un ejército de barbaros marcha á castigar á Roma; se para, se acobarda á la presencia del Santísimo Papa que se le presenta devoto, placido, desarmado, y desarmado tambien todo su sequito Ecclesiástico; pero le vuelan por el ayre los dos Apóstoles Pedro y Pablo bien armados y mas furiosos que el mismo Atila que pretende ser creido el mismo Dios Marte: estos son los que causan todo el efecto, le confunden, le horrorizan y le ponen en fuga (pero Roma le pagó tributo). El trabajo es bueno; tiene unidad, distribucion, perspectiva y cada imágen se halla en su propio lugar. Pero los ropages son demasiado pesados, las formas nada bien escogidas, y á aquellos Apóstoles podria Atila echar en cara: *tantæ ne animis cœlestibus iræ!*

En fin los mismos Apóstoles en el mismo asunto tratado antes por Rafael son algo mas moderados en sus amenazas y conservan mejor su pacifiquez, aunque desplieguen en el ayre masas enormes de corporatura. El Papa, que aqui no es San Leon, sino Leon X, se presenta montando una jaca ricamente enjaezada con el acompañamiento de Purpurádos, Eminentisímos, de Monseñores, del Porta-Cruz y de los Palafreneros entre los cuales se halla tambien Pedro Perugino. Aqui todo está en reposo; pero todo está agitado de la otra parte de Atila; está agitado todo su egército y en la mayor confusion; los Tenientes Generales, los Mariscales, los Ayudantes revueltos todos entre sí y entre sus propios caballos. Hasta el ayre conspira á su confusion no por lluvia ni granizo que solo hubiera caído para incomodar la Córte Pontíficia, sino por impetu de viento que revoltea y desbarata las Banderas. El dibujo está bien entendido; pero no la eleccion de las formas. La escena es en campaña abierta, entre la confusion de arboles, colínas, edificios, rios y montes; el cielo está claro y resplandeciente, bien contrastadas las masas de blanco, rojo, amoratado, de medias tintas.........

Pero esto nadie lo ignora; es trabajo de pincel, y antes de ver cuadros será útil y provechoso deducir de las observaciones hechas hasta aquí algunas reflecciones, que sean como elementos del arte de ver las producciones de las bellas artes.

Reflecciones.

1ª El primer efecto de todas las bellas artes del diseño es el placer de la vista, y en particular en la escultura es el primer efecto el placer de la vista por medio de la efigie escul-

Digitized by Google

pida en marmol, en bronce y en cualquier materia solida.

2.ª El placer es una impresion moderada que causan los objetos á nuestros órganos. Si la impresion es demasiado fuerte como la del Sol mirado directamente, nos ofende: sí es demasiado debil como la armonia del cielo que por su distancia no podemos oir, no se repara.

3.ª Un placer es mas placer á medida que es producido de un objeto perfecto.

4.ª Perfecto es aquello que no le falta ni le sobra de cuanto creemos que debe contener relativamente á su destino.

5.ª Esta perfeccion debe sernos evidente, esto es de un facil significado: la fatiga nos disgusta especialmente en el comprender.

6.ª Lo perfecto respecto á la vista y al oido constituye lo que se dice bello ó hermoso.

7.ª La naturaleza no nos presenta individuo alguno enteramente bello; hasta en las mas bellas producciones naturales divisamos siempre alguna cosa que las falta ó que las sobra. Pero tambien en los individuos feos divisamos alguna parte bella.

8.ª Escoger las partes mas bellas, combinarlas entre si, y formar de ellas un todo perfecto, ó sea bello, se llama *bello ideal.* Suele tambien llamarse *imitar la bella naturaleza*; y esta frase es en efecto mas clara, por que en tal eleccion nada hay de ideal, antes todo es tomado de la naturaleza inmediatamente como el trigo y demas granos, frutos, flores y yerbas, que no se ven mas naturalmente como se han presentado á la industria, quien no obstante los ha sacado todos de la naturaleza. Esta es el almacen inagotable y siempre abierto del que saca el artista los objetos que quiere esponer segun sus miras.

9.ª El estudio del artista es la bella naturaleza, y por lo mismo las artes que tienen por objeto la imitacion de la bella naturaleza se dicen *bellas artes*, y bellas se dicen tambien sus producciones, como una Venus, un Satiro, un Apolo, una serpiente, un monstruo &c. siempre y cuando cada uno de estos objetos aunque alguno horrendo, contiene ni mas, ni menos que aquello, que debe contener relativo á su uso.

10. El artista que imitase la naturaleza cual ella es, faltaria enteramente á su fin principal. Es de ninguna estima el representar aquello que de continuo se tiene á la vista. El verdadero precio del arte consiste en esponer lo que jamas se vé reunido en un solo sugeto. Este es el motivo que á los que se dedican en copiar la mera naturaleza se les sobre nombra *Naturalistas*, y por mas echuras que ellos metan en sus copias, no merecen ciertamente grandes aplausos. Seran tal vez repreensibles mayormente cuando mas puntuales y ecsactas salgan sus imitaciones. Y quien podria deleitarse á la vista de los monstruos cuando fuesen representados con tal naturalidad que compareciesen verdaderos? Si el Laocoonte horrorizase, cesaria al instante de ser una produccion de las bellas artes, el efecto de las cuales ha de ser siempre el placer en cual-

Digitized by Google

quiera asunto, sea de gozo ó de tristeza, de magestad ó de lozanía, de amor ó de indignacion; el espanto jamas es de delicia.

Luego los ojos pintados al natural, ó de esmalte ó bien de plata como tal vez usaron los antiguos en las estatuas, no estan nada bien. Peor está el colorir toda la escultura: una bella estampa vale mas que una estatua colorida.

Segun estos principios parece, que los retratos no sean obgeto de los artistas. Verdaderamente no es grande el mérito si el retrato es meramente retrato, y es mucho el demérito si el es contra la simplicidad natural. Para ser apreciable ha de entrar cuanto mas pueda en la bella natnraleza, y puede muy bien entrar en ella, esprimiendo la semejanza del sugeto en el rostro, de lo que se hace por decirlo asi el elogio, como lo demas sea de la bella naturaleza.

11. Es pues falso que las bellas artes del diseño tengan entre otros de sus fines el de la *ilusion*: esto es, el de engañar haciendonos creer verdadero lo que nos representan. Se han engañado y alucinado todos los que han inventado y protegido tal ilusion. Quien es el que llora ó rie á la mas triste ó mas alegre produccion de las bellas artes del diseño por mas que esté artistamente ideada y ejecutada. Cualquiera de sus obras ha de conocerse al instante por una representacion, no de la mera, sino de la bella naturaleza: no ha de ser ilusion, ha de ser si verósimilidad.

La verósimilidad está en el fingir segun nuestro modo de concebir, y nosotros concebimos segun lo que vemos en la naturaleza. Por lo que la verosimilidad consiste en el atribuir á la naturaleza, movimientos conformes á sus leyes y á sus facultades conocidas. Se hallará pues lo verosimil siempre que pase un acorde perfecto entre el movimiento de la naturaleza, y el genio del artista, para que se verifique el mismo acorde entre sus obras y el espectador que sepa verlas.

12. Bella naturaleza en toda obra de las bellas artes del diseño y en todas las partes de cualquier obra que sea, en las formas, en las proporciones, en los accesorios de los ropages, de los utensilios, de la arquitectura, del pais, del campo y en el término de todas estas cosas, esto es, en la espresion. El trabajo del artista es como el del lapidario que abrillanta y engasta las piedras preciosas, las cuales sin él no serian mas que ricas fealdades. Horacio abrillanta con la pluma, Fidias con el cincel, Apéles y Urbino con los pinceles.

13. Las formas varian no solo segun las diversas cualidades de los sugetos, si tambien segun las diferentes circunstancias en que un mismo sugeto se encuentra. Las formas del Apólo no pueden ser las del Hercules; ni en Hercules pasivo no deben ser las mismas de cuando deificado. Pero de cualquier género que sean han de ser siempre escogidas. Aqui es necesario el conocimiento de la anatómia esterna, pero sin que comparezca su estudio. Ella no es mas que un medio para conducir á un fin grande que poco á poco encontrarémos.

Digitized by Google

En el hombre, el mas bello obgeto del universo, está su belleza en la evidente apariencia de sus buenas calidades; en la salud que se reconoce en el colorido y en las formas de sus miembros especialmente del rostro; en la fuerza y robustez con los musculos, huesos del pecho, espaldas y de las piernas agiles; en la moderacion dirigida al reposo de las actitudes con la simplicidad de las formas; en la tranquilidad de la frente con la prudencia que se anuncia con los ojos.

Todas estas partes son mas delicadas y mas gentíles en la muger. A ellas se añade la gracia en el mirar y en la boca, con áquel pudor (salsa de la hermosura) tan agradable aun á quien no quisiera encontrarle.

Hay en la bella naturaleza una continua variedad y nada se repite en un mismo individuo, por lo que todo descansa entre convecso, concavo y recto, interpuesto de modo que de ello resulten contornos variamente serpenteados. Ningun angulo se halla sin curva, y ninguna curva sin interrupcion ó inflecsion, esto es toda serpenteada á modo de flama ó de ola: asi es, que ninguna concava está opuesta á otra semejante, y ninguna convecsa contrapuesta á otra, ni se halla línea alguna de la misma proporcion ni del mismo caracter igual á la opuesta de la otra parte. La convecsa dá grandiosidad, la concava ligereza, y la recta nobleza. En suma, variedad continua en todos los contornos y proporciones, si se quiere gracia; sin esta variedad se peca en lo frio y amanerado.

El perfil del rostro de las mejores estatuas griegas es cuasi una línea recta, esto es dulcemente plegada en la direccion de la nariz, y de la frente. Cuanto mas profunda es la inflecion que separa la nariz de la frente, otro tanto mas desagradable es el perfil.

La belleza de las sobrecejas consiste en la finura y sutileza de los pelos: cuanto mas fino es el contorno y poco encurbado mas anuncia el ojo la calma. Los Escultores antiguos para indicar el pelo negro, y en consecuencia la severidad, daban un no sé que de afilado y agudo á las sobrecejas, como en los Joves, en los Plutones &c. A las deidades de pelo rubio como á las Venus, á los Ganimédes, á los Apolos no se descubre aquel afilado de sobrecejas.

La trenza ó melena en las esculturas antiguas es ordinariamente rizada. En las cabezas mugeríles principalmente de las doncellas, están tirados los cabellos acia tras y anudados acia el occipite; pero ondeados y apretados de trecho en trecho para producir luces y sombras, y para mostrar mas la abundancia de ellos.

A la frente lisa y serena conviene la nariz cuadrada, esto es, no afilada; pero anchita y algo llena en el lomo. Los carrillos abultados producen la frente dividida en diferentes partes por el mayor volumen de los musculos.

Una frente libre y elavada se acomoda á la vejez. Nariz recta,

Digitized by Google

y boca recta, denotan tranquilidad. Los labios teñidos del mejor encarnado (pero no en la escultura) mas embutido el inferior que el superíor para pasar á la barba, cuya belleza está en su redondeado, y no en su hoyuelo, que hasta en los carrillos no es mas que un accidente.

Los antiguos no daban fisonomias rientes sino á los satiros para esprimir la disolucion, la intemperancia, la grosería y la locura. Eran escrupulosos hasta en las varias formas de las orejas que se las hacian puntiagudas.

Los ojos bellos eran entre los antiguos de menor longitud que entre nosotros, pero grandes en la forma, en el talle y en el ecsacto encajonamiento. Los huesos del entorno pequeños, y nada relevado el jugal por no abultar el rostro, y no sacarlo triangular.

Apreciaban bello los antiguos en la figura viril, un pecho magnificamente arqueado. En las mugeres un seno restrechado terminado en lomo con las tetas pequeñas y puntiagudas, á cuyo efecto metian polvos de un cierto marmol en el pecho de las doncellas para impedir su abultamiento.

La belleza de una mano jóven griega, consistia en un moderado abultadito con contornos apenas reparables, sin nudos en los dedos como de sombras suaves. Los dedos bien apalillados, y en donde han de formarse los hoyuelos en las manos no indicaban juntura alguna, ni encorvaban el último artículo como practican los modernos. Las piernas regorditas con *tibias* y con *cartilagos* apenas sensibles, y asi la rodilla entre el muslo y la pierna forma un suave y uniforme relevamiento, sin interrupciones entrantes y salientes. No estrechaban los pies, como hacemos nosotros por el abuso tal vez de nuestros zapatos estrechos: cuanto menos estrecho es el pie mas cerca está de su bella forma natural, hasta las uñas son menos abultadas que las nuestras.

Jamas deben usarse ecsageraciones de musculos; siempre los mas bellos y mas convenientes al sugeto, á la simplicidad de las formas y de las actitudes. Cuanto mas movimiento y contorsiones se meten en los contornos y musculatura, mas se degrada la belleza. El hombre grande hace pocos gestos y se fatiga menos; un solo rasgo indica su pasion; pero se leen al mismo tiempo los esfuerzos que hace el mismo para contenerla y refrenarla, segun las reglas de la prudencia, del decoro, y de la virtud. Las actitudes de los Dioses han de ser conformes á su eminentísima dignidad. No se han encontrado mas que dos divinidades griegas con las piernas cruzadas y con los pies en rustica situacion, pero quien sabe por que.

Sino debe ser convulsiva figura alguna, tampoco debe tener términada su accion, pues quedaria en tal caso fria y cuasi muerta. Concluido un paso, un gesto, un movimiento cualquiera, no va la imaginacion mas adelante, pero si el acto está aun por terminarse, entonces nos imaginamos otros movimientos, y ved ahí viva la figura.

Digitized by Google

14. Las proporciones consisten en las diferentes dimensiones de los obgetos parangonados con ellos mismos, ó sea en la relacion ó conveniencia de las partes entre sí y con el todo. Las proporciones de las bellas artes no son proporciones matemáticas.

La unidad y la variedad producen la euritmia y la simetría. La Euritmia divide por decirlo asi el obgeto en dos: pone en medio las partes únicas, la cabeza, la nariz, la boca, y de uno y otro costado en igual distancia las que son duplicadas, los ojos, las orejas, los brazos &c. Y esto forma una especie de equilibrio, que dá al objeto orden, soltura y gracia.

La simetría va mas lejos, entra en el detalle de las partes, las compara entre si y con el todo y bajo un mismo punto de vista presenta la únidad, la variedad y el agradable concierto de estas dos cualidades entre sí. Es la simetría el complecso de las relaciones de los objetos.

El gusto en las obras del arte requiere perfeccion de euritmia y de simetría, no como son los objetos en su todo natural, sino como en un todo escogido.

Las dimenciones no son mas que medios con los cuales se logra instruirse de las proporciones y hacerse de ellas una justa idea.

La primera variedad de las proporciones del cuerpo humano, no consiste en la diferencia de las edades. Un niño no es un hombre pequeño; seria un enano; es si un niño.

El bello secso tiene sus proporciones diferentes como sus formas. Menor altura, cuello mas largo, *torace* mas estrecho, muslos mas cortos, caderas mas largas, pies mas delgados, musculos menos visibles, contornos mas suaves y movimientos mas dulces. Todo lo que varia segun el diferente estado de las doncellas, de casadas, de preñadas, de ancianas y de viejas. Las proporciones y las formas que finalmente constituyen lo que se llama diseño, son relativas á los caractéres de cada individuo.

15. Es pues el diseño el arte de dar á cada obgeto su verdadera medida y proporcion, y de completar las formas con contornos diversos para fijar las actitudes y las espresiones de cualquiera figura y en cualquier caso. Estudio inmenso por que la naturaleza se diversifica al infinito: conservar en cada figura una ecsacta apariencia de proporciones en toda diversidad de movimientos, de distancias, de escorzos; variar las proporciones segun el caracter de los sugetos; mantener el equilíbrio en toda especie de situaciones y movimientos; dar preponderancia donde ocurre, y cesacion de movimiento en los cuerpos que no viven; diversificar las actitudes y conservarlas siempre naturales; poner contraste y oposicion en los movimientos, en el ayre de las cabezas, en los procederes sin pena alguna, contornos ligeramente y con brio; esprimir mucho en pocos rasgos, pero sin secatura, ni grosería, antes con gracia y elegancia, á fin de que resulten carnes morbidas y jugosas como carnes, pero gradualmente desde la amable delicadeza juvenil hasta la venerable y honrada vejez, desde la gentil pastosidad de las Venus hasta las nervosas mus-

Digitized by Google

culaturas de los Hercules, y hasta la divinidad de los Apolos. Todo esto es diseño y todo nos es mas que un medio.

16. La gracia no es sino la misma belleza mas delicada, mas suave y mas amable. Ella proviene de la facilidad, de la blandura, de la variedad de movimientos y del paso natural y franco de un movimiento á otro. Que gracia en los niños por aquel su propio movimiento simple, franco y ligero! su ingenuidad, su complacencia, su inocente curiosidad, su simplicidad, su fastidio, sus quejas, y hasta sus lagrimas son susceptibles de gracia.

17. La reunion de todas las gracias produce la elegancia. Esta supone de una parte ecsactitud, pureza y regularidad; y de otra parte ecsige franqueza y libertad noble con cierto aire de naturaleza que sin perjudicar á la correccion esconde el estudio y artificio. Convinaciones dificultosas; y mas dificil es esponer cosas nobles con elegancia y cosas simples sin trivialidad.

La elegancia y la gracia no solo tienen lugar en el diseño, si tambien en todas otras partes de la escultura, y en toda otra arte bella.

18. El principal mérito del hombre está en su propio cuerpo y no en sus vestidos, los cuales no le son mas qne accesorios, y le sirven ó por necesidad, ó por adorno. Es verdad que él ama los adornos mas de lo que es necesario, pero por mas que los estime hasta procurarse los superfluos y comunmente incómodos y ridículos con detrimento de su subsistencia y felicidad, quien habrá que dé uno solo de sus pies por todo Lyon, por todo el Perú, ni por todo el oro de la India? Pero no todos los cuerpos se pueden representar desnudos, ni desnudos enteramente. El habil artista sabe vestirlos y adornarlos segun es preciso, pero sin ocultarles jamas las formas principales; sabe escoger los ropages convenientes, y sabe disponerlos como requiere la conveniencia de los varios asuntos.

Entre los antiguos se suponian generalmente los paños como bañados, no solo en las estatuas, si tambien en las pinturas. Causan un maravilloso efecto mientras no pequen en mezquinos, descubren mejor las formas mas sensibles del cuerpo, embarazándolas menos, y dejándolas mas espresivas. Pero los hay tambien tan secos en los pliegues longitudinales y tan frios, que mas parecen cuerdas ó acanalados de columnas. El espacio del pliegue y su cualidad no debe por lo mismo ser igual. Su compostura y profundidad han de variar armoniosamente en la produccion de sus sombras. Los planos de cada pliegue jamas han de hacer algun angulo agudo de sombra ó de luz, se destruiria con esto todo reposo. Raras son las esculturas antiguas de paños sin bañar: dos buenos ejemplos se ven no obstante en el Campidolio, en la Flora y en el Zenon, cuyos ropages están desplegados mas en grande, pero con sobriedad. Menos sobrios son en esto los mejores modernos Gros, Busconi, Rossi, Fiamingo. Quien despues ha trabajado bamboleos y cucuruchos, como el Bernini, ha pretendido dar mayor ligereza á la obra y ha hecho pellejos.

Digitized by Google

La variedad de las ropas es una riqueza no solo por los colores, si tambien por las formas, por las cualidades, y especialmente por los pliegues y por las partes. En esto se manifiesta la nobleza del artista, si él sabe ajustarlas con una facil simplicidad sobre los miembros conservando un caracter de ligereza y de gracia. Las ropas con su agitacion sirven tambien mucho para esprimir la agitacion producida de los fuertes movimientos.

Hasta los cabellos que se tienen por adorno como los vestidos deben resentirse de la agitacion de las ropas y de la figura, pero no jamas desordenados en furia, ni tampoco tan acompasados que lo parezcan por mano de peluquero.

19. A las formas, á las proporciones y á los ropages, se refiere la variedad del estilo, el que se distingue en grande, en mediano y en mezquino.

Todas las cosas están compuestas de partes, cada una de las cuales es formada de otras partes menores, y cada una de estas contiene otras aun mas diminutas y asi al infinito. Por ejemplo el rostro está compuesto de frente, de ojos, de nariz, de barba, ved ahi algunas partes principales necesarias. Cada una de estas está compuesta de otras menores, de algunos huesos, de musculos, de nervios &c. y cada una de estas, de otras aun mas pequeñas. Quien retratare microscópicamente los poros y el bozo no haria mas que pequeñeces como han hecho muchos, y toda pequeñez disgusta. El grandioso nos place, no nos fatiga, antes parece que nos eleva, y asi debe emplearse en todas las partes de la composicion; porque, *con el menos posible se ha de hacer lo mas posible*. Macsima clara de universal importancia, y frecuentemente olvidada no solo en los asuntos placenteros, si tambien en los mas interesantes.

20. Toda la eleccion de formas, de proporciones, de actitudes, de ropages y de cualquier otra cosa, no es mas que un medio que dirige á la espresion.

La espresion es generalmente el arte de representar cualquier objeto convenientemente á su naturaleza y á la situacion en que se coloca: los peñascos, el agua, las plantas, las bestias tienen su propia espresion, y tienense por bien espresadas siempre que su respectiva propiedad y cualidad constituyente se hallan bien representadas. Pero en particular la espresion del hombre, objeto el mas estimable de nosotros, es el arte de representar con propiedad sus afectos internos por medio de cualquier especie de señales esteriores.

En esta espresion especialmente ha de manifestarse la bella naturaleza, despues de haber observado con la mayor atencion como los hombres, y aun como un mismo hombre se modifica segun sus varias pasiones.

21. Está montada nuestra maquina de tal modo que á todo golpe, ó sea á toda pasion placentera ó de disgusto, toma modificaciones diferentes y hace otras tantas mutaciones de escena. Si el artista ha de saber esprimirlas, tambien el espectador ha de saber verlas.

Digitized by Google

Todos vemos que el juego de las pasiones se declara principalmente en la cabeza. Ella se baja acia adelante en la humildad, en la verguenza, en la tristeza; cae de un lado en la piedad en el langor; se eriza en la arrogancia, se fija recta en la obstinacion, hace un movimiento acia atrás en la sorpresa, y reitera muchos movimientos en el desprecio, en el escarnio, en la colera, en la indignacion. El rostro es mas espresivo y aun mas lo son los ojos. En la afliccion, en el gozo, en el amor, en la compasion, en el rubor los ojos se abultan, se obscurecen, derraman lagrimas, los musculos se estienden, la boca se abre; pero aquí no se pretende hacer un cuadro del por menor de todas las pasiones. Todos los miembros del cuerpo tienen su lenguage, los gestos y las actitudes suplen á las palabras y las realzan. Napoles hace de ello grande uso, pero risiblemente.

22. Cualquier sugeto bien espresado se dice bien caracterizado. El caracter proviene de la esencia y cualidad de una cosa y la distingue de las otras de la misma especie. Las inclinaciones de los hombres consideradas relativamente á sus pasiones forman sus caractéres.

Caracter deriva de gravar, esculpir, imprimir y es la disposicion habitual por la que se ha venido á hacer, y se hacen acciones de un cierto género mas facilmente que de otro su opuesto.

No hay hombre sin caracter y quien se crée no tener alguno y ser un Protéo, tiene tambien su caracter, tiene á lo menos el de no tener ninguno, por lo que se distingue de los otros. El talento de distinguir con distincion los lineamientos caractéristicos es una de las partes principalísimas del arte de retratar y de ver.

Tres diferentes géneros de circunstancias modifican el caracter. Primero: Nacion y Siglo. Segundo: edad, lustre y costumbre. Tercero: genio, temperamento é individuo. De aqui es que lo lejano nos penetra poco, y es mas dificil conocerlo. Sobresalen mas los caractéres cuando hay entre ellos algun contraste, pero sin afectacion. Las figuras diversamente caracterizadas han de conocerse desde luego lo mismo que si se hubiere vivido con ellas de largo tiempo.

Los Griegos eran ecelentes en espresar los caractéres. Habia en Atenas escuela pública para dibujar solamente fisonomias. La cabeza de Alejandro anuncia desde luego un hombre ambicioso de conquistar todo el universo y se reconoce con los ojos redondeados, salientes y llenos de fuego, revueltos hacia arriba con la barba, con la boca embutida y algo abierta con las sobrecejas &c.

La colera de un Rey no es la colera de un Ciudadano; el dolor de un Héroe no es el dolor de un afeminado. Entristecer el rostro no es hacer mas viva la espresion, la belleza de las formas es convinable con la mas violenta pasion. El gusto fino sabe distinguir el accesorio del principal, y con indicios accesorios puede acertarse la mas fuerte espresion.

La mas sublime belleza no fué dada (dice Ciceron) en igual grado á todos los Dioses, solo si á cada uno la suya, como á todos los actores su papel conveniente.

Digitized by Google

23. Los caractéres y las pasiones constituyen la espresion. Es la espresion el mas importante artículo de las bellas artes, por ser su fin eccitar ideas y sentimientos, y el medio esponer ideas felices y esprimirlas bien. Vanas serian las mas admirables invenciones sino se tubiese el modo de espresarlas. La espresion en cualquier especie de composicion ha de hacer visible el mas escondido interno. Toda figura debe parecer que tiene vida, pensamientos y sentimientos, segun su caracter respectivo, y segun la impresion de que en aquella circunstancia se manifiesta poseida. Esculpir por medio de algunos rasgos en un pequeño marmol, ó pintar sobre poca tela un gran número de séres que parezcan vivos y tan activos y hermosos que jamas, ó rara vez se encuentran unidos en la sociedad, es una de las invenciones mas laudables en el hombre. Las bellas artes recojen todas las bellezas, las fijan para siempre en un modo tan grato que no se sacia de ellas jamas el que sabe verlas. La espresion hace pues la mitad del mérito del artista, y aun mas de la mitad si él sabe el fin de la espresion y de las bellas artes.

24. Pero á donde y como podemos nosotros estudiar la bella naturaleza de las formas, de las proporciones y de los caractéres de los hombres? Y á donde especialmente el desnudo del hombre cuando se ruboriza de mostrarse desnudo aun á sus propios ojos? Tanto le han afeado las fajas, las cunas, las cotillas, los lazos, las modas, las carrozas, la necesidad! No estamos nosotros despojados de pasiones, pero todos convenimos en no manifestar alguna de ellas. Solamente al enojo se suelta todo el freno, y se deja señorear hasta en las conversaciones y en los mas refinados espectaculos. Todo lo demas va mentido de procederes, de gestos y de hechos. Nada ocurre hablar del colorido especialmente en las mugeres que ya no quieren mas el color propio. Siempre tenemos mascaras.

Los Griegos asi por su clima como por la constitucion de su gobierno tubieron la ventaja de ver la naturaleza humana en bastante mejor aspecto: vieronla bella y la dejaron aun mas bella por medio del amor y aprecio que supieron propagar ácia la belleza y ácia la gracia. Instituyeron hasta una fiesta en la que se premiaba entre la bella juventud á quien sabia dar mas bellos y mas suaves brincos. Pudieron por consiguiente estudiar bien la bella naturaleza en su propio original, y tanto por sus usos y método, como por la pública recompensa, consiguieron espresarla tan eccelentemente, que sus producciones hasta en los mas augustos tiempos de Roma han llegado á ser ejemplares de todos los artistas de las mas cultas naciones.

Por mas que de dia y noche se tengan presentes los ejemplares griegos, no se conseguirá mas que conocer la naturaleza de segunda mano, esto es, por las obras agenas, copiando ó imitando á otros imitadores. Por esto se hallan nuestras escuelas tan estériles de ingenios. Quien describirá mejor una batalla, el que ha sido espectador de ella, ó el que la saca de las descripcio-

Digitized by Google

nes de otro? Con todo hasta que no logremos saber ver y distinguir lo mas bello en la naturaleza escogida, no podemos conseguir el ver mejor que en las estatuas antiguas. No obstante quien quiera ser verdaderamente espresivo, alimentese aun de Horacio, y de Tacito.

25. Pero tanto trabajo en observaciones, en reflecciones, criterios, teoria y práctica por un simple deleyte de la vista? Este es el grande término de las artes del diseño? No. El deleyte de la vista se ha declarado, si, el primer efecto de las bellas artes, pero no es este efecto su término final: es antes, por decirlo asi, un conductor á un término mucho mas importante.

Placenos la vista de una cosa bella, pero no debe acabar aqui este placer, es menester que nos traiga algun bien. Cuanto mas vivos los placeres, tanto mas nos son utiles y necesarios. El placer macsimo es el más necesario y el mas interesante. Los verdaderos placeres son necesidades abundantes de utilidad, los estériles son insulsos, vanos, abusos ó fantasmas de los placeres. Una carrera de caballos dá un placer pasagero á los espectadores, pero un placer real y verdadero al dueño de la bestia premiada. Quien se deleyta con titeres se queda titere. Que sería de una bella decoracion de Arquitectura, que no sirviese mas que para la sola vista sin pasar mas adelante? La naturaleza nos dá necesidades para darnos despues placeres, y para darnos en fin por medio de ellos alguna grande utilidad. Luego ella por medio de lo bello quiere conducirnos á lo util.

Hermosea la naturaleza algunos obgetos para hacerlos mas amables, y afea otros para hacerlos mas odiosos; todo para nuestro mayor bien en este nuestro mundo el mejor de los mundos posibles. Porque produce la cicuta el escuerzo tan asqueroso? Y porque la muchacha tan linda y la vieja tan horrenda? Para nuestro mayor bien. Las flores no son sino para los frutos. No nos dá la naturaleza malos años al único fin de afligirnos, ni alegria para alegrarnos solamente, sino por otros mayores bienes. El hombre debe tener en el arte el mismo fin que tiene la naturaleza: placer si, pero por medio del placer util; esto es volvernos mejores con atacarnos á los obgetos mas bellos y abundantes de utilidad.

El primero que dió á las artes el nombre de bellas conoció ciertamente que su esencia es de reunir lo agradable á lo util, engalanando las cosas necesarias que sirven á nuestros mas frecuentes menesteres. El primer rústico que emprendió la construccion de su cabaña y supo observar en el todo una proporcion adaptada á la comodidad y solidez fué el inventor de la Arquitectura. El primer pastor que dió mas elegante forma á su frasco y bosquejó algunos bultos en su varapalo, inventó la Escultura, y asi mismo inventó la pintura la primera pastorcita que delineó sobre la pared con un carbon los contornos de la sombra de su amante. Pero para valorar el hombre, no se necesita considerarlo en su infancia, sino en el estado de su madurez.

A medida que se han refinado mas los placeres y se han com-

Digitized by Google

puesto de placeres sobre placeres, han adquirido las artes mayor ingenio haciendo contribuir á ello todas las ciencias; con lo que se han hecho artes nobles y cientificas, distinguiendose de las mecánicas, que no requieren mas que un trabajo material; y liberales ó bellas por que á mas de la practica tienen la teoria y la facultad de eccitarnos agradables sentimientos. Estas, aunque no las mas necesarias, son las mas dificiles, y por consiguiente las mas nobles y las mas dignas de honor por su objeto.

La esencia de las bellas artes es de poner los objetos que se hallan bajo nuestros sentidos en estado de obrar sobre nosotros con una particular energía originada del placer. Una pintura no merece pasar por cuadro, una casa no constituye una pieza de arquitectura, ni un marmol una estatua, hasta que la obra del artista tiene tal belleza que por medio del placer atrae todas nuestras atenciones.

Luego las bellas artes empiezan con deleitarnos, pero no se paran aqui. Su deleite ha de ser fecundo de utilidad é instruccion para hacernos siempre mejores. Por lo que se puede y debe establecer por término general de todas las bellas artes, *la utilidad agradable* y *comoda.*

Esta comoda utilidad se hallará en las bellas artes del diseño por medio del deleite de la vista. Será pues su triunfo el consagrar el encanto de sus gracias á los dos mayores bienes del hombre; *á la verdad* y *á la virtud.* Ved ahí el término final, el grande término de las bellas artes del diseño.

Sin este objeto no seria el Parnaso mas que vanidad y seduccion. Presentándonos lo perfecto han de hacernos perfectos las bellas artes. Dandonos ellas el buen gusto, la eleccion y el orden nos disponen á nuestro mejor ser. Son una especie de tropas ausiliares que nos conducen á la virtud con hacernosla bella, y nos afean el vicio para hacernoslo abominable. Por esto queria Ciceron presentar á su hijo una imágen bella de la virtud para que se enamoráse de ella. Ellas son los solos medios para inspirar la pasion general del bien, haciendonos activa y bénefica la verdad. Son las bellas artes el grande incentivo del verdadero interés moral. El hombre formado de las bellas artes es de una depurada sensibilidad, por lo que llega á conseguir una activa probidad, y viene á ser un iluminado bienhechor. Sin este último fin ellas son abusivas, é insipidas; y por desgracia lo han sido en mucho tiempo; pero no lo serán mas, y para no serlo haran parte de la legislacion, la cual dirigirá siempre á su grande término.

26. El Legislador en primer lugar no permitirá que vayan las bellas artes á la estravagancia, á la truanería, á la necedad, á cuyo efecto él sabrá conducir toda la nacion al buen gusto. En segundo lugar no permitirá que nadie las ejerza publicamente sin pruebas ciertas de su talento y de la justificacion de sus intenciones. En tercer lugar hará que toda produccion, toda fiesta pública y privada traiga el sello de lo útil como la moneda y el metal precioso. Cuarto y finalmente las hará penetrar hasta á las

Digitized by Google

chosas; un labrador que sabe vivir con gusto sabrá ser mejor agricultor.

Las bellas artes no necesitan riquezas, pero si direccion, los verdaderos Mecenas son los directores.

27. La *Estetica* ó ciencia de los sentimientos no abraza los del tacto, del paladar, ni del olfato, los cuales al paso que obran en nosotros con mayor fuerza, son demasiado groseros y no convienen á las bellas artes, por que no mejoran nuestra razon; al contrario el paraiso de Mahoma seria el verdadero parnaso, y los perfumadores y cocineros serian los principales artistas. Es verdad que tambien son apreciables estas profesiones, especialmente de la cocina (y que mal será nombrar la cocina si hoy cuasi todo se reduce á cocina?) mientras que pique el gusto sin agravar el estómago; en tal caso es el cocinero un bienhechor, pero no va sino indirectamente al entendimiento.

Las bellas artes son para el oído y para la vista en que si bien causan impresiones menos fuertes, son pero mas estendidas, mas multiplicadas y confinan cuasi con el entendimiento puro.

28. El gran principio de todo artista, en cualquier composicion que sea, es el procurar que el todo y cada parte de su obra produzca la mas favorable espresion sobre los sentidos y sobre la imaginativa, á fin de eccitar toda la fuerza estetica para imprimirse indeleblemente esta espresion. Pero como puede esto efectuarse sin gusto y sin inteligencia? Requiere esto eleccion de sugetos propios y propiamente espresos para influir en el corazon y en la mente por medio del deleite de la vista. Luego requiere gusto esquisito, sana razon, conocimiento de costumbres, buen uso de talentos, golpe de ojo del observador penetrante para reunir lo que mas generalmente place é interesa.

29. Los caractéres mas interesantes son los de los hombres en sus acciones morales, si estan bien dibujados nos ponen en estado de léer en su corazon, de presentir ó prever sus sentimientos, y de conocer los resortes que les han hecho obrar. Los caractéres son los retratos de la indole, y quien sabe bien manejarlos y esponerlos nos hace sentir la cualidad agena con utilidad propia. Con M. Aurelio salimos sabios, y con Ulises prudentes. Ved ahí el imperio de los artistas sobre el corazon de los espectadores. Los personages que aprobamos nos penetran con mas fuerza, y los que mas nos desplacen nos causan aversion. Luego es precisa la eleccion de lo mas bello y de lo mas interesante para quien no es automato.

No se entiende por eso rigurosamente escluido para siempre todo objeto jocoso; necesita el hombre de graciosidades. Tal era el argumento del desposorio de Alejandro con Rossane tan graciosamente pintado de Etion, descrito de Luciano imitado de Rafael en la Farnesia y transportado en la Henriada.

30. No consiste el mérito en la estension de la invencion, ni en la multiplicidad de figuras y de grupos, estos no son mas que medios, y quien se ataca á los medios no llega jamas á la mitad.

Digitized by Google

El gran mérito final consiste en la fuerza y en la variedad de caracteres escogidos, bien espresados, y siempre instructivos.

31. Todo caracter es servible á los artistas con tal de que tenga las tres cualidades siguientes: Primera: nada tribial; segunda: bien determinado; tercera: verdadero y ecsistente en la naturaleza; si es arbitrario y gigantesco no nos causará impresion alguna.

Aunque sea un arbol, ha de ser tal arbol, con tales ojas, con tales flores, con tales frutos, y colocado en su correspondiente situacion.

32. Despues de la historia, es la escultura el deposito de las virtudes y de los vicios. Deben escogerse los obgetos interesantes y esprimirlos bien para llenar un corazon sensible de admiracion por la verdadera grandeza, de amor al bien y de odio á todo lo malo. El Escultor Calicrates definia la escultura *el arte de esprimir las costumbres*. Ella puede producir grandes efectos. Al ver Cesar la estatua de Alejandro cayó en una profunda meditacion, lloró, suspiró, y esclamó, *con que yo no he hecho aun nada para mi gloria?* El no la hubiese jamas visto. No entendió la verdadera gloria, y arruinó la patria poniendola en perpetua esclavitud. El habia de ver la estatua de Timoleon. Nuestros Pascuales y nuestras Marias son espejos de virtud sublime y fecunda hasta á los Otentotes y á los Urones.

33. Para lograr esta saludable emocion, es necesario que agrade lo que se representa. Para sentir este placer y aun mas para efectuarlo, se requiere una delicadeza de fibras capaz de recibir una impresion moderada pero viva, y un corazon sensible hasta enamorarse de ella.

Esta sensibilidad debe dirigir el ojo á la observacion de la naturaleza y de la sociedad. Como podemos nosotros sin observaciones percibir con claridad renuevo alguno de aquellos que se desenredan de otros muchos? La virtud observada fuera de nosotros es un color fertilizante, que hace brotar las semillas de la virtud dispuestas ya en nuestro seno. Que maravilla pues que los artistas griegos hayan conseguido ser eccelentes en la espresion, ellos que tenian bajo sus ojos la nacion que daba la mas libre elasticidad á todas las disposiciones naturales y adquiridas del entendimiento y del corazon? Un Fidias, un Apeles en Groenlandia hubieran sido tal vez incapaces sin estas circunstancias de esprimir un solo sentimiento delicado. El comercio intimo de los hombres grandes egercitados á cosas grandes, hace grandes los artistas y conocedores de la espresion. No es la regla ni el compás que dá la espresion, es el mundo puesto en accion que inflama el corazon.

34. De la observacion y refleccion viene la eleccion, esto es un gusto depurado de saber elegir lo mejor en todo género de cosas. Es el gusto un sentimiento de lo bello y de las diferentes gradaciones y especies de lo bello. Quien gusta mas del patético, quien del alegre, quien del serio, y cada uno llamará

Digitized by Google

elegancia su gusto predilecto. Esta diversidad proviene de las diferentes disposiciones de los organos, de los caractéres particulares, de la edad, del secso &c. Pero hay un gusto general para los bien organizados, para los suficientemente egércitados é instruidos, quienes todos ó la mayor parte convienen sobre el grado de preferencia á todo aquello que se somete á las reglas y al juicio comun. Si ni aun aqui se halla uniformidad perfecta, es por razon de las diferentes pasiones y por los presentimientos de la habitud. *Toma, toma mis ojos y verás como yo*, decia un Argos.

Para ver bien, mira la naturaleza y la sociedad en todas sus posiciones: ecsámina, confronta, elige y aprenderás á ver las producciones de las bellas artes. No basta aun. Es pues necesario despojarse de toda prevencion para no tomar una cosa por otra. No dejarse imponer de la celebridad de los autores. O! Cuan raro es el gusto sincero! se ve ordinariamente por boca de otro, y se alaba por ojos agenos. *Toma por guia tu propio sentimiento y no la opinion del vulgo*, dijo el Oraculo á Ciceron; pero no se si prescribió el Oraculo límites al vulgo. Seria preciso que las obras fuesen anónimas. Hacerlas pues asi, y acostumbrarse á un golpe de ojo justo buscado con incesante ejércicio hasta saber discernir las mas mínimas variaciones de las formas, de las proporciones, de las actitudes, de los accesorios, de los caractéres y de la espresion.

35. Hasta la deliciosa utilidad ha de ser tambien estraida de la bella naturaleza; de modo que la belleza será proporcional á la importancia del asunto. Que grave pues Calicrates sobre un grano de mijo un verso de Homero, ni á Homero entero, y que haga un carro de marfil capaz de esconderlo bajo una ala de mosca; ni que forme Miron una baca que seduzca á todos los toros, no serán estas obras mas que necedades admirables para los ojos, asi como para el oido las coplas, sonetos, sinfonias y otras tantas bagatelas sonoras, por las que sè suda tal vez mas, que para asuntos ultimente bellos; ciertamente que mas se fatiga quien se escarria que quien va por el camino regular.

36. Cualquier obgeto que se vea en las bellas artes ha de conocerse de repente qué es, lo que hace, quien es, qué significa, qué quiere, qué nos dice de bello y de importante. Yo retrato nada digo, por que jamas he hecho cosa notable. Porqué pues tantos retratos? Y aquel Moises Buonarrotesco, que ha hecho maravillas, qué es lo que hace alli?

En el Laocoonte puede siempre admirarse la bella espresion del sublime sufrimiento.

Es el Apolo la belleza viril unida á los mas bellos dotes del corazon y del entendimiento.

La belleza del bello secso es la Venus. Hasta los mas estupidos han de conocer al instante su significado toda vez que (á lo menos segun Linéo) no solo todos los vegetales, si tambien hasta los cuerpos inorganicos, todos los elementos y aun toda la naturaleza (siempre segun Linéo) está en amor, el cual es sin duda

Digitized by Google

mas esquisito y mas intenso en el género de los hombres. Pero quede aquí Venus.

Necesita tambien el hombre de virtud, de providad, de beneficencia universal (sinónomos) y él saca de esta necesidad el mas magnífico de los placeres. Véase pues un Marco Aurelio. Si hace su propio nombre la apología de la humanidad, y si consuela; qué ardor al ejércicio del bien no deberá producir su retrato en la mas bella accion que pueden hacer los Soberanos? El dá la paz al Pueblo en el acto el mas magestuoso y el mas simple. Pero yo veo que aun las guerras ecsisten.

37. La influencia pues de las bellas artes no se ha generalizado, ó no han ellas jamas cultivado su verdadero objeto, ó no le han jamas tenido presente con particularidad. Se han empleado para los Trajanos, para los Antoninos, como para los Nerones y para los Caligulas; se han ennoblecido y prostituido; son significantes é insignificantes; todo antojos y todo caprichos.

38. No es creible que las bellas artes sean propias y naturales de cada pais: hacen pero sus viages: no sé si del Egipto pasaron á Grecia; solo sé bien, que de la Grecia pasaron á Roma en donde degeneraron. Sabese que estendidas en Italia se han difundido de ella á las mas cultas contreras de Europa. Con todo no han llegado jamas en lugar alguno á la verdadera perfeccion. En la sola Grecia se acercaron á conseguirlo porque hicieron parte de la legislacion, la cual no admitió premios, ni elogios para los artistas, ni por sus obras dirigidas comunmente al verdadero término.

No tubieron en Roma mas que un asilo para hacer se sintiese menos el peso de la tiranía; perdieron de vista su verdadero objeto, y se envilecieron en las manos mercenarias empleadas por los despotas mas despreciables. Solamente se conservó de ellas el estilo griego, ó la mecánica, pero no el buen gusto, ni la inteligencia, ni su noble objeto; degradáronse á poca diferencia como nuestras ordenes caballerescas. (1)

39. En cuanto al mecanismo no se han perdido jamas las bellas artes en parage alguno en que hayan sido una vez cultivadas, eccepto en la Grecia, y en el Egipto despues de caido este en la barbarie. Que mudanzas! Los Egipcios cuando eran Egipcios trataron las bellas artes en rústico, en seco, en necio. Los E-

---

(1) Si es el gusto un juicio rápido al que conspiran todas las facultades del entendimiento, y si abrazando en sus comparaciones nna multitud de ideas requiere un entendimiento ejércitado en cada una de ellas, y acostumbra á comprenderlas todas de por junto; es preciso pues conseguir gusto, haber yisto y comparado mucho, y es necesario que todas las ciencias se presten reciprocamente socorro. Los Griegos tubieron esta ventaja. Sus primeros Escritores fueron todos á un tiempo poetas, historiadores, filosofos, oradores necesariamente medianos, pero despues lo mejoraron todo.

Los Romanos no siendo nada de esto, cuando conocieron las artes vieron de una vez una muchedumbre de obras maestras. Como habian de juzgar de ellas sino habian aprendido á ver? Todo va por grados. Los Romanos no tubieron artes sino per que las conquistaron. Los Griegos habian empleado muchos siglos en crearlas. Los Romanos no podian gustarlas todas de una sola vez. No es el siglo del gusto en un

Digitized by Google

truscos andaron sobre sus pisadas. Si Dedalo supo dar vida á sus estatuas no con hilos ni con azogues, como nuestros jugadores de manos, sino con la verdadera espresion; qué diferencia entre aquellas necedades y los Apolos y Gladiadores? Con todo por mas admirables que estos sean no son las piezas mas insignes de la Grecia: no son el Jupiter Olimpico fulminante, no la Minerva elocuente, ni la Venus &c. Ninguna de aquellas obras maestras se halla entre nuestras reliquias, las cuales nos parecen tan bellas, por que no vemos otras que lo sean mas. Tal vez estas nuestras bellisimas no seran mas que copias y aun remendadas. Dios sabe como, en los infimos tiempos y atropelladas despues de restauros modernos. Buenas tragaderas tiene quien se deja imponer de los nombres griegos que se hallan grabados en algunas de ellas, pero en bien diferente modo del que se usaba en el bello tiempo de la Grecia.

Si en pocas y aun en rarisimas de nuestras Estatuas antiguas se observa perfeccion, en todas no obstante se debe admirar una bondad de estilo, derivado de la norma establecida y de las maccimas constantes de obrar. La buena Escuela (quien sabe si jamas la ha habido entre los modernos) se conservó siempre entre los antiguos hasta el último instante, como se ve en el Marco Aurelio. Qué diferencia pues entre las obras griegas y latinas? Aquellas que nosotros llamamos griegas no son tal vez mas que obras de los esclavos, y de romanos libres copiadas de originales griegos, ó de imitaciones del gusto griego; asi como las obras de nuestros supuestos Romanos pueden ser producciones de manos griegas ya vacilantes.

Quiso la desgracia que se olvidase el buen camino, y de la belleza griega, en la que todo era gracia, delicadez, elegancia de formas, de proporciones, de contornos y de actitudes, de que resultaba un todo admirable de cualquier parte y á cualquiera luz que se mirase, no sé como se pasó á una grosería nada egipcia, pero si gótica, necia, acutangula, de modo que toda la espresion debio meterse en rotulos salidos de la boca de las figuras desfiguradas.

Finalmente se ha vuelto al griegisismo, ó por mejor decir se ha creido volver á él. Cuando volvió á empezarse á léer libros antiguos, se encontraron en ellos elogios de las casas griegas y se elogiaron sus esculturas. Empezóse á estudiarlas como á ejempla-

---

pueblo grosero, el en que toma de una Nacion culta las artes y las ciencias todo á un tiempo. Entonces nada aprende, pero toma si los juicios agenos: es un papagayo, amontona sin eleccion y padece mas trabajo en instruirse. Un Pueblo empieza á discurrir cuando intenta hacer descubrimientos de por si: la sola necesidad de inventar puede darle talentos. Este fue el caso de los Griegos. Ellos nada pudieron aprender de los estraños, por lo que se vieron precisados á tener ingenio y á inventar. Nada de esto pudieron hacer los Romanos: robaron artes y ciencias, asi como habian robado tanto mundo, robaron hasta los Obeliscos. No habiendo nada inventado, nada podian mejorar. El talento que inventó en un tiempo es el mismo que mejora en otro. Su magnificencia tubo lugar de gusto; ellos no estimaron las artes sino por el lujo. El *excudent alii* de Virgilio es una prueba de su ignorancia. Los Romanos nada descubrieron, ni aun un error nuevo, sino la Jurisprudencia.

Digitized by Google

res del bello: dicese que aun se estudian, y vemos que se ha dado en despropositos y que se sigue en hacer monstruosidades muy celebradas de los profesores, y de los que se tienen por amadores y conocedores de las bellas artes. Luego el aprecio no es intellectual sino verbal, el aplauso no es mas que un eco, y á pesar de tan grande abundancia de conocimientos, de talentos, de estudios y de libros de que tanto nos envanecemos, estamos aun donde? Ni aun á la mitad, y estos medios se tienen por las colunas de Hercules. El grande término de lo útil ni siquiera se ha soñada de los artistas ni de los deleytantes, y mucho menos de los políticos, los cuales debian ser los primeros á pensar en ello, y no perderle jamas de vista.

40. Una sola estatua aunque esté desnuda es una composicion, esto es el resultado del arte de colocar las partes bellas recogidas de acá y de acullá para componer un todo bello igualmente que bueno.

Está el Escultor privado del colorido que dá tanta belleza y espresion; por lo que él ha de atraer la atencion presentándo un solo objeto: él ha de decir una sola palabra; sea pues una gran palabra que fije, que encante, que arrebate y que instruya.

41. Pero por mas dificil que sea la composicion de un solo sugeto, es mucho mas dificil cuanto mas se estiende en los grupos, y aun mucho mas en los bajos relieves, por que la multiplicidad de los objetos diferentes no ha de formar mas que un solo argumento variado en las partes, pero de espresion única.

Es el bajo relieve una especie de cuadro en el que las figuras del primer plano han de acordar con las del fondo; de modo que entre los mayores y menores objetos ha de hallarse una perfecta armonía; los planos han de ser variados, las sombras y las luces distribuidas armoniosamente y con degradacion. En las esculturas antiguas se halla poco esta parte pintoresca. Las prespectivas de la columna Trajana son tan olvidadas que los hombres comparecen mas altos que las casas; olvido tan reprensible cuanto alabable el ingenio de esculpir millares de cabezas, diferentes todas la una de la otra.

Si un bajo relieve es un cuadro ha de campear con preferencia el asunto principal. La luz central no ha de estar interrumpida de detalle alguno de sombras flacas y duras, las cuales producirian manchas y destruirian el acorde. El mismo mal efecto resultaria de pequeños rayos de luz en grandes masas de sombras.

Ningun escorzo en los planos primeros, especialmente si las estremidades de tales escorzos son salientes; haria pobreza y comparecerian estacas ó palos clavados en las figuras. Si los miembros relevados no ganan el fondo, sin serle pero demasiado adherentes, resulta desproporcion y falsedad en los planos.

Las figuras del segundo plano no han de verse tan salientes, ni tan declaradas como las de los primeros, y asi de los otros planos á medida de su alejamiento. A proporcion que se alegen los obgetos han de comparecer sus formas mas indecisas. Con el

Digitized by Google

contorno indeciso y vago, y con las proporciones diminutas segun las reglas de la prespectiva, se acerca la escultura á la verdad, y produce el acorde que ella puede tener del único color del marmol, ó del bronce.

Lo que sobre todo ofende la vista, es cuando al rededor de cada figura reina una orla de sombra recortada con igualdad; entonces se desvanece la bella ilusion de sus delicadezas y de sus distancias respectivas, y las figuras comparecen aplastadas la una sobre la otra y como encoladas sobre un banco. Han de tener las figuras una especie de redondeado en sus bordes, y un suficiente aseo en sus medios. La sombra de una figura sobre otra es bien natural, lo que acontece cuando los planos están tan inmediatos que una figura sombrea naturalmente á otra. Pero los planos de las figuras principales no han de confundirse, particularmente si ellas están en acto de obrar. Si una figura ha de estar aislada y despejada de las otras se requiere una sombra opuesta tras del lado de su luz, y si se puede, un claro detrás de su sombra.

El rústico, el pulido, el agranado bien dispuestos tienen alguna pretension al colorido. Los reflejos del pulido de un ropage á otro causan ligereza y armonia.

Esta parte de la escultura es la prueba menos equivoca de su analogía con la pintura. Quitado el colorido es nn bajo relieve en escultura un cuadro dificil. Toda escultura tiene tantos puntos de vista cuantos son los puntos del espacio que la circuyen. Por consiguiente requiere ella grande inteligencia de optica. Requiere tambien imaginacion fuerte, y sino tan abundante como la pintura tan penoso por cierto en sobre pujar el disgusto del mecanismo y la lentitud del trabajo. Son hermanas.

Digitized by Google

IIº

PINTURA.

El término final de la pintura es el mismo mismisimo que el de la escultura, esto es de instruir deleitando la vista, representando obgetos tomados de la bella naturaleza. Los medios son diferentes; algunos son propios de la pintura como el colorido, el claro, obscuro, y estos forman la diferencia principal. Otros son comunes á entrambas, pero aun en esta comunidad requiere la pintura mas estension y mas abundancia de todas las partes de la composicion. Observese primeramente esta y despues el claro, obscuro, y el colorido.

Composicion.

La composicion consta de invencion y de distribucion.

Invencion.

Toda la naturaleza se presenta á la inteligencia del poeta y del pintor, y se presenta no solo como actualmente ella es, si tambien como ha sido, y aun como ha podido y podrá ser. Al orden presente, á las mudanzas ocurridas añadir la cadena inmensa de los tiempos y del espacio, conocer todas las causas, hacerlas obrar en su mente segun las leyes de la armonía, reunir los detrimentos de lo pasado, solicitar la fecundidad de lo por venir, dar una ecsistencia aparente y sensible á lo que no no es aun ni tal vez será jamas sino en la esencia ideal de las cosas, esto es lo que segun Marmontel se llama inventar en poesia y en pintura.

Pero no todo lo posible es verosimil, ni todo lo verdadero es interesante. Interesante es aquello que nos toca á lo vivo, y para tocarnos es preciso que nos sea inmediato. De ahi es que el inventar no es arrojarse á aquello que está fuera ó muy distante de nuestros sentidos, es si, combinar diversamente nuestras percepciones y aficiones, cuanto pasa al rededor de nosotros, entre nosotros, y en nosotros mismos. Luego inventar no es copiar fiel y friamente lo que tenemos bajo nuestros ojos, es si, descubrir, desenredar, discernir, recorrer y reunir aquello que no se ve del comun de los hombres, pero que entre tanto compone un todo ideal, interesante y nuevo, formado de la union de cosas conocidas, ó bien un todo ya ecsistente, pero depurado de todo defecto, y adornado de nuevas gracias y bellezas.

No es imposible que la historia, la fabula, la sociedad nos presenten un cuadro naturalmente como debe ser; fenómeno muy raro. El asunto de los mas estraordinarios es siempre debil y defectuoso en alguna de sus partes; requierese por esto que el arte supla todo aquello que le falta, pero sin dejarse seducir de lo brillante que es comunmente falso.

Digitized by Google

Es la pintura una especie de maquina en la que debe ser todo combinado para producir un movimiento comun. La pieza mas trabajada no tiene valor alguno sino en cuanto es una pieza esencial á la maquina, ocupando ecsactamente su lugar, y llenando su destino. No es la belleza de tal ó de cual parte la que debe determinar la eleccion del asunto, es si una accion interesante que produzca en todo su curso el efecto propuesto de interesar, de agradar y de instruir; ved ahí el colmo del arte.

En la invencion es la eleccion el dón mas raro. La naturaza se presenta á todos los hombres, y cuasi la misma á todos los ojos. Pero el ver es nada; discernir es el todo, y la ventaja del hombre sublime sobre el mediano es el escoger mejor lo que le conviene.

No es la bella naturaleza la misma en un Fauno, en un Apolo, en una Venus, en una Diana. La idea del bello individual varia continuamente en todas las bellas artes, por que depende de las relaciones sugetas á cambiamientos. Cuales son los rasgos que le convienen á un bello arbol, ó á un bello pais? Las gracias de la naturaleza en todo su descuydo natural. El mas natural, el mas simple, el mas comun viene á ser bello y gracioso cuando nos interesa. Pero como ha de distinguirse para escogerlo? Debe corresponder al fin propuesto; ved ahí el caracter. Lo que en algunas circunstancias es belleza, no lo es en otras: debe ser bello segun el efecto que se quiere producir. Asi en lo fisico como en lo moral, es la naturaleza como la paleta del pintor sobre la cual no hay colores ni bellos ni feos. *Las relaciones de los objetos con nosotros mismos*; ved ahí el principio y la intencion del pintor, ved ahí su regla y el estracto de todas las reglas.

Pero con qué medios se consigue el intento? Distinguir en la natutaleza los lineamientos dignos de ser imitados, y prever el efecto que ha de resultar de ellos es el fruto de un largo estudio; recogerlos y tenerlos presentes es el don de una imaginacion viva; escogerlos y colocarlos á propósito es propio de un sentimiento delicado y de una sana imaginacion. Toda la teoria del arte consiste en saber cual sea el fin que se pretende conseguir, y cual es en la naturaleza el camino que conduce á él. *Obtener lo mas con lo menos*, ya se ha dicho otra vez, es el principio de todas las artes bellas y mecánicas.

El fin del pintor es interesar con la imitacion. Dos especies se dán de intereses, una de las cosas, y otra de las artes, pero reducense entrambas al interés personal. No todo lo agradable es interesante, ni lo son siempre las pasiones fuertes que nos placen, nos entretienen, nos alegran, pero no nos ponen en actividad, en accion, en suspension, en estasis: esto es lo que nos interesa, y tanto mas, cuanto sabe el arte hacernoslo mas interesante. Alegranos la Primavera, y el Otoño nos contrista, porque aquella parece convidarnos á nuevas bodas, y este á funebres entierros.

Digitized by Google

Queda el artista seguro de su efecto cuando logra eccitar nuestra actividad interna, es decir el interés, el amor propio principio de todas nuestras acciones. Los dias mas interesantes de un hombre son aquellos en que él ha desplegado mayor actividad. Es claro que el artista ha de interesarnos no á favor del vicio, sino de la virtud. Pero para interesar, es preciso ser interesado.

Escogido el asunto interesante, ha de esponerse en un todo reunido en un solo punto de vista, de modo, que todas sus partes concurran á un mismo fin, y formen, por su reciproca correspondencia, un todo simple y único. Esto es lo que se llama únidad de la composicion.

Unidad supone un término, un objeto único acia el que tira y se dirige todo lo demas. Unidad de accion, de interés, de tiempo, de lugar, de costumbres y de dibujo.

La accion es un conjunto de causas dirigidas á producir el suceso, y de obstáculos que se oponen á esto. Una batalla es una aunque compuesta de tantos millares de objetos y de acciones diversas. La accion principal es el resultado de todas las acciones particulares empleadas como episodios ó como incidentes. Entre los episodios y el asunto principal ha de haber tal trabazon, que no pueda quitarse una sola figura sin que caiga la maquina, ó á lo menos se resienta de ello. Cuanto mas simple tanto mas bella. La simplicidad es para quitar lo confusion. Qué es lo que se distingue en un tropel? Y aun se ha de replicar, *que con lo menos posible se ha de obtener lo mas posible*? Puede una composicion ser rica de figuras y pobre de ideas. Lo contrario es dificil, requiriéndose mucho estudio é ingenio en hacer cada pedazo diferentemente bello, diferentemente espresivo, pero necesarios todos, todos convenientes al asunto, y componiendo todos únidad.

En ciertos episodios se puede tal vez usar algun descuido para dar mas realce al objeto primario; pero requiere mucho arte el usar de tales descuidos.

El interés ó bien sea la espresion no es necesario que se reuna en una sola persona; antes bien debe distribuirse con gradacion, de la principal á todas las demas figuras; pero es con todo necesario el que se reuna en un solo punto. Ha de escogerse un solo instante el mas interesante de la accion, sin cuidarse del antecedente ni del consiguiente. Una vez dado este instante, está dado todo el resto, y sigue inmediatamente la conveniencia en todo.

La conveniencia es la relacion que hay entre la propiedad esencial y la accesoria de un asunto. La primera virtud consiste en estar ecento de vicios. Pero aquel *nihil molitur inepte*, que raro es! En un asunto serio puede entrar un muchacho á jugar con un perro? Es inutil el recordar la necesidad de la conveniencia en los vestidos, en la arquitectura, en los paises, y en todo lo demas que puede entrar en la composicion de cualquier cuadro. Todo debe ser precisamente relativo al asunto.

Digitized by Google

Esta primera parte de la composicion que se ha llamado invencion, y que puede tambien nombrarse *espresiva*, es la mas importante, y en la que se ha distinguido Rafael sobre todos los demas pintores. Vayase á verle con estos principios y se le hallará admirable en la espresion de cada asunto suyo, de cada figura, y de cada accesorio. Pero en aquel su Julio II y Leon X hechos comparecer en donde no podian estar, ha conservado él la conveniencia? La únidad de accion está mantenida en la transfiguracion y en la cárcel de San Pedro? En el Parnáso y en la escuela de Aténas puede quitarse algo?

Sobre la composicion puede doctorear cualquiera que goza del sentido comun. Ve ahi un cuadro. Si no conoces el argumento; pobre de mi, conocelo y toma paciencia si padeces; si pronto le conoces, sea enhorabuena; ponte á ecsáminar si la accion es escogida en el mas interesante momento, con las mas ventajosas circunstancias, con los caractéres mas espresivos y mas convenientes. Los defectos de la invencion estan en todo aquello que es contra la naturaleza, contra la verosimilitud y contra la únidad. Los musculos contradictorios, obscuros y ambiguos ofenden, lo mismo que los objetos estraños, ociosos y distraentes del asunto principal.

Quien sea pues érudito puede hacer á los artistas un gran servicio con presentarles asuntos sacados de los acontecimientos mas notables que hayan observado en la lectura de sus libros. Puede aun inventarles quien tenga fantasia, y hacer de ellos una descripcion clara, bien ideada, de modo que facilite toda la materia preparada al artista, á quien se deja el mérito de ejecutarla.

Distribucion.

Lucidus ordo. No de la confusion de los objetos amontonados, sino de su bien ordenada disposicion deriba aquel agradable efecto que se logra en ver una multiplicidad de cosas. Cada figura debe estar en su lugar conveniente; la principal ha de campear con preferencia, y las otras han de situarse á distancia competente y capaz de poder moverse comodamente si lo quisiesen, y de ser vistas con distincion, y aun salientes la una sobre la otra de modo, que la imaginativa las vea todas enteras. Todo debe comparecer dispuesto con facilidad; entonces se pasea el ojo del espectador, descansa y se entretiene con satisfacion.

Contribuye especialmente á este efecto el artificio de los grupos. Dicense grupos, un complecso de obgetos diferentes en el aspecto, en las posiciones, en los caractéres, y dispuestos al fin de fijar con placer los ojos del espectador. Aqui entra el contraste, pero sin afectacion. De todo esto resulta la armonía del ojo. Un grupo estará bien dispuesto si las partes iluminadas hacen una masa de luz, y las obscuras una masa de sombras con tal verosimilidad, que toda figura quede distinta y relevada como en un racimo (de ubas, en italiano grappo), de donde tal vez procede la voz *gruppo*. Y ved ahi el claro-obscuro.

Digitized by Google

Claro-obscuro.

Se ha tomado comunmente á la letra, y de los pintores ha pasado á ser frase asi en fisica como en moral, para denotar lo hermoso y lo feo, ó toda mudanza de bien y de mal: de hecho se hallan en pintura frecuentemente obscuridades tales que pueden llamarse horrores.

La sombras están en razon de las luces. Pero que necesidad hay de sombras, ni de obscuridades? Lo requiere la misma necesidad.

Es el claro-obscuro el arte de usar los colores y de distribuir las luces y las sombras á fin de que releven aquellas partes que han de comparecer relevadas, redondeen otras, palidas estas, y aquellas relucientes. No ha de venir pues la luz de una ventana ni de un ajugero : antes en una gran masa debe iluminarlo todo directamente y con reflejos, declarando siempre la intensidad de las luces y de los colores.

Masas son aquellos claros sin obscuros en los sitios mas oportunos y elevados. Los obscuros interrumpen y cortan las masas. Cuando no hay este defecto se distinguen aun de lejos las figuras.

La obscuridad es siempre ingrata; y esta puede corregirse con los reflejos. Por lo que, con poco claro y muchos reflejos se obtiene mucho de grandioso y nada de apocado, mucho de brillante y nada de confuso.

No conoció Rafael los reflejos, los cuales contribuyen á la claridad y á la gracia. Él con toda la escuela florentina usó colores claros en lo mas delantero: al contrario de los Lombardos y de los mejores coloristas que han empleado los colores puros, el colorado, el amarillo, el azul, mas propios que no el blanco para aprocsimar los objetos.

Jamas el negro al lado del blanco, solo si gradualmente del blanco al ceniciento claro, y del negro al ceniciento obscuro. Esta es la dulzura del claro-obscuro, en la que sobre todos los otros se ha distinguido el Corregio.

Colorido.

Es el arte de dar á cada objeto el color que le conviene, á fin de que el todo imite bellamente la naturaleza. Todos los efectos resultantes de las formas adquieren de los colores mayor energía. Si la naturaleza nos deleita con las formas, ella nos arrebata con el colorido. La union de colores diversos debe hacer en pintura un todo bello.

Para conocer la belleza del colorido artificial es necesario conocer primero el de la naturaleza en sus mas bellos climas y en sus mas bellas producciones. Confrontar, ecsaminar y ejércitar el ojo en lo bello, y aun en lo mas bello. Quien ecsamina y refleccciona ve que unos mismos objetos comparecen bellos desde un punto, y no desde otro, y se echa de ver que esto procede ó de una especie de luz que viene de los mismos objetos, ó bien del

Digitized by Google

modo con que ellos lo reciben. La demasiada luz ofende nuestra vista, y la demasiado poca la marchita. Risueño es el lugar iluminado del Sol, templado de los vapores de la admósfera, y es placentera la obscuridad de las sombras cuando está endulzada de los rasgos reflejos del azul del cielo. Luego la causa principal del colorido bello es el tono agradable de una luz dulce y suave. De ahi es que en un cuadro pueden emplearse dos luces, una immediata del Sol pero bien templada, y otra refleja de un cielo sereno que esparza sobre las sombras una variada suavidad.

Las modificaciones y las gradaciones de los colores son á medida que se aparta el ojo, entonces toma mas el objeto la tinta del color del aire, y con esto los cuerpos y aun los diversos colores vistos de gran distancia toman todo el color comun de una prespectiva aerea.

Para conseguir pues la armonía de los colores conviene observar, que un objeto por medio de la luz ó del color se adelanta del resto de la masa, de modo que parece despegado sin poder confundirse con los otros. Por efecto contrario pueden perderse diferentes objetos en una sola masa, y alli necesitan luces ó colores mas vivos.

La naturaleza para colorirse toda á sí misma no emplea mas que dos metales, el fierro y el cobre. Toda su variedad proviene de la varia combinacion de tres colores principales, colorado, amarillo y azul. Los pocos colores deleitan la vista, los muchos la ofenden. Qué armonía en el Iris? Quitese uno de sus tres colores principales, por ejemplo el colorado, á Dios armonia: de ahí es que la verdadera armonía está en el equilibrio de los tres colores sobredichos.

Cada objeto será bien colorido en pintura como tenga su verdadero colorido natural; el blanco de las estofas, de las telas, de las carnes, son blancos diferentes y cada uno quiere ser sin crudeza y sin resentir la paleta. Estos son los colores locales, esto es los colores naturales que parece tener un objeto segun el lugar mas ó menos distante de donde sea visto. Determinalo este la prespectiva aerea. El colorado por ejemplo es el color local del lugar en que en el cuadro se representa un ropage de escarlata. Pero asi como los colores vienen de la luz refleja, la cual se halla sugeta á muchas variaciones, asi por su intensidad como por otros motivos, asi tambien seran otras tantas las variaciones del mismo color que se dice escarlata. Si el Sol les bate encima fuerte ó debilmente, si del orizonte ó del medio dia, si ya no es el Sol que los ilumina sino el azul del cielo, ó una ó muchas luces artificiales, si inmediatamente ó al trevés de cualquier medio, si de lejos ó de cerca: de todas estas y de muchas otras circunstancias resultan diferentes colores de escarlata que se llamarán todavia *Escarlata* á falta de nombres diferentes adoptados á esprimir todas sus gradaciones. De ahi es que el color local en pintura, es el color naturalmente propio del objeto modificado segun las sobredichas circunstancias; y de ahi los reflejos, los es-

Digitized by Google

batimientos, las medias tintas, los mistos, y los colores quebrados. Los reflejos y las sombras han de resentirse del color de que proceden.

Por mas que la pintura sea ingeniosa y atrevida, no puede colorir diferentes objetos tan al vivo como la naturaleza. Como pues ha de esprimir el Sol, el fuego, el diamante, el oro, y otros cuerpos? El pintor no lo consigue sino imperfectamente con poner en otros objetos tonos mas obscuros de los que forma la naturaleza.

La carnacion es la parte mas dificil del colorido, y la mas interesante, por que es el hombre á quien se pinta: los otros colores no son mas que accidentales, y solo en la superficie de los objetos; pero en los del hombre parece que la naturaleza haya intentado pintar su propia esencia. El solo color manifiesta la vida, la edad, el caracter personal, los diferentes grados de fuerza y de toda mocion interna. Que estudio para saber ver!

Pero cual es la mas bella carnacion? No hay que pedirlo al Africano, al Americano ni al Chino. Aun en Europa es vario el gusto de este bello. Para los Franceses es un blanco de leche, para algunos Pueblos boreales lo es el blanco del alabastro. Está por fin convenido en que el colorido de los hombres sea una media tinta menos claro que el de las mugeres. Hombrecillos por qué os enjavelgais. Un buen colorista os colorirá segun vuestras condiciones. Una Princesa tendrá la carnacion mas blanca, mas delicada y mas trasparente que una Ciudadana, y una Aldeana la tendrá mas fuerte y mas obscura que no ésta. Las bellas carnaciones demuestran una sangre pura y moderadamente abundante, que recibe diversamente todas las partes del cuerpo, que tiñe de un vivo encarnado los carrillos y que resalta en toda especie de estado la frescura de la salud: á mas de esto demuestran las bellas carnaciones en todas partes el vigor y la sanidad. Luego las imágines que parecen nutridas de rosas ó azucenas mas bien que de carne son inaturales y afectadas. A una Meretriz puede cargarsela el colorido á fin de que no dé alguna seña de rubor, y rociarla tambien de lunares propios de su misma hediondez.

La armonía de los colores (1) resulta del arte de reunir en una sola masa de luz los colores locales de todos los objetos particulares que entran en la composicion de un cuadro. De esta armonia viene despues la unidad del tono, el relieve y el re-

(1) En pintura y en otras muchas cosas se habla con frecuencia de armonía. Yo creo que debe tomarse metaforicamente, y que nada tiene que hacer con la armonía de la música. Sentirialo, pues que se ha pretendido recientemente quitar á la música toda espresion, no se por qué motivo. En cuanto á mi no he tenido aun la suerte de oir aquella música inconcebible que obraba tantos prodigios entre nuestros antiguos. Solamente sé que nuestros charlatanes nos predican milagros de sus efectos. Sé tambien que nuestra música nada nos dice á pesar de los grandes hombres que teorica y practicamente se han aplicado á ella. Dirá y entonces diré si influirá ó no á nuestra vista. Por ahora ella no es mas que un sacudimiento tremulo de ayre que dá algun deleite á los oidos y nada mas.

Digitized by Google

dondeado de las figuras. Pero para efectuar este acorde, el traspaso de un color suave á otro mas fuerte debe hacerse por medio de la interposicion de un color medio que rompa el encuentro de los dos estremos. Para esto sea el pincel bien empapado y no saltará en retoques ni en lamido, antes correra franco y ligero. Ved ahi la frescura y la suavidad del colorido, y la razon del dicho comun: *Tan bien pintado que parece natural*, y *tan hermoso que parece pintado.*

Efectos de la Pintura.

Tapicerias, estofas, brocados, arabescos, cuadros se emplean sinonimamente; prueba cierta, sino de nuestra insensibilidad á lo menos de nuestra indiferencia ácia la pintura. Dos son de ello las principalisimas razones, la una porque comunmente no son los asuntos interesantes, y la otra porque pocos saben ver.

1ª Poco ó nada interesantes son los asuntos alegóricos, los metaforicos, los iconológicos, los mitologicos; antes bien son enigmas insulsos como los geróglificos egipcios, que no tocan ni pueden jamas tocar al corazon.

Personificar la cualidad fisica y moral será bueno en poesia, la cual puede esplicar cuanto quiera; pero que esplicará la escultura en una estatua de un rio, de una Roma? Ni aun sabe esplicarlo la pintura con todos sus medios que tiene de mas. Una muger magestuosamente bella que escribe en un gran libro apoyado sobre un viejazo robusto armado con guadaña, con un bifronte de un lado y con trompas aladas cargadas de rollos de pergaminos del otro, que cosa es? Es necesario que uno diga primero *esta es la historia*, y entonces repetirán todos; *esta es la historia.* Ella es una obra maestra de pintura, (1) y con todo nadie siente de ello sinceramente el efecto en su corazon. Sentirianlo todos al instante si fuese espresada con mas claras y mas instructivas imagenes. Las mugeres, y especialmente las hermosas, no acostumbran escribir historias. Y porque no habia de ser mas bien una asamblea de historiadores clasicos?

Peor aun las auroras personificadas; deleitan la vista y nada mas. Y aun mucho peor si Ciceron (2) ha de esplicar el cuadro. Toda pintura ha de ser de facil inteligencia para cualquiera que sea medianamente instruido. No la historia ha de esplicar el cuadro, pero si el cuadro la historia. La calumnia ideada de Apéles es instructiva é interesante, y no un enigma: esto si que es saber personificar. Tambien nos tocan poco los asuntos históricos por haberse hecho en gran parte lugares comunes.

2ª No es suficiente para la belleza de la composicion la eleccion del asunto interesante é instructivo; es preciso concurran en él los requisitos sobre notados. Pero esto bastará para los profesores inteligentes que convendrán en sentenciar perfecta una tal

(1) De Mengs en el Vaticano.
(2) Dicense en Roma Cicerones á los conserges encargados de las Galerias.

Digitized by Google

obra. Espongase esta perfeccion al público. El público en nuestra sociedad ha sido definido una manada de ganado de ovejas, que lo que hace la primera siguen haciendo las otras, y una magnifica fuerza de necedad mantiene perenne la bobería. Y para mas perpetuarla salen algunos pretendidos amadores y tambien conocedores que no conocen ni aman sino la terminálogía, historietas, anecdotas de la vida de los artistas, de las variedades de sus obras, de los precios, de la escasez y de la fama: la fama de los hombres hace enarcarles las cejas, alabar y vituperar sin mas conocimiento de causa. Y todo este ruído con tono y ayre de inteligentes. Con mucho menos podria obtenerse mucho mas, esto es aprender á ver.

Quien quiera ver bien, vea primero la naturaleza y estudiela como ella es en su original para despues gozarla mejor en las copias tan dificilmente mas hermosas. El verá en estas reunida la bella naturaleza en tantos asuntos de composiciones inventadas y dispuestas con ingenio y con gusto, espresados todos con correccion, con gracia, con elegancia, con conveniencia tanto en el diseño como en el colorido en todos los objetos principales y subalternos, caracterizados todos segun su indole respectiva, y dirigidos todos á formar únidad en cada argumento: unidad siempre, bien que siempre diversificada de ropages, de arquitectura, de ingenio, de paisage, de campo; dirigido siempre todo á una espresion que encante la vista con presentar aquello que asi en naturaleza como en sociedad no se vé jamas tan bello, ni tan recogido, y todo á fin de penetrar el corazon incitándolo á la virtud y de nudrir el entendimiento de conocimientos verdaderos y útiles.

Como puede quedarse infelizmente insensible á la vista de una tela que estrechada en un pequeño espacio represente en relieve, ó en la mas basta lejanía rios, arboles, planos, montes, habitaciones, animales en movimiento, hombres llenos de vida y de sentimiento, el universo entero en los mas bellos colores y en un modo jamas visto; pero si tan natural que la vista quede encantada de delicia, y tan interesante que el entendimiento y el corazon se mueban al verdadero bien?

Imposible es la indiferencia y mucho mas la insensibilidad en la combinacion de dos señalados requisitos, esto es siempre que la pintura sea verdadera pintura, y que quien la mire sepa verla.

Está ya dicho que el primer efecto de la pintura es el placer de los ojos, y asi mismo que ningun placer debe ir jamas distante de lo útil. Asi es que la pintura tiene necesariamente por su término principal nuestra útilidad por medio del deleite de la vista. Puedese por tanto definir la pintura el arte de hacerse mejores por la agradable representacion de objetos visibles con lineas ú con coloridos. *Mores pinxisse videtur* dice Plinio de Zeucis. Si la pintura no es mas que hermosa, ha faltado á su término; si ella no es mas que buena, ha faltado á su medio; para ser pues completa debe ser buena y hermosa.

Digitized by Google

De cuanto hasta aquí se ha dicho puede deducirse cuanta filosofía se requiere para ver y ejecutar una tal cosa. Puede pues ser el espectador un ignorante? Y puede acaso el pintor ser un necio? Por qué lo son los poetas? por que no son ni poetas, ni pintores. Horacio que era poeta queria sabios los escritores.

Scribendi recte sapere est principium et fons.

Aquel *sapere* no es solamente un especifico para escribir bien, es un estimulo universal para hablar, para oir, para ver y para hacer bien todas nuestras operaciones. Consiguese el saber ver á fuerza de aprender á ver. Y para aprender cualquiera cosa es preciso ante todo alcanzar una idea clara y distinta de su esencia, de sus medios y de su objeto, y despues observar, ecsaminar y confrontar las obras de la naturaleza y de las artes.

Ecsamen de la pintura antigua y moderna.

Quierese perfecta la pintura antigua por que ha sido alabada; pero tambien Giotto fue ecsaltado á las estrellas. Quierese perfecta por que lo son las esculturas antiguas, pero aun cuando fuesen perfectas aquellas esculturas antiguas que nos han quedado (ya no las hay) no es preciso que por ser hermosa una hermana lo sea tambien la otra; ciertamente que no son perfectos los antiguos bajo relieves que se acercan mas á la pintura. Cuentannos los Historiadores que Cimon dió resalte á las figuras, que Igiemon distinguió los secsos, que Panemon hermano de Fidias abrió la boca á las imágenes, que Timantes hizo un gran cuadro del grandor de una uña, que Apolodoro mezcló los colores para hacer las carnes, y el claro-obscuro, que Parrasio y Zeucis hicieron tapetes y ubas para hacerse juzgar hasta de las bestias, que Apéles dió á conocer las edades. Qué pintura era pues la antigua? pregunta Falconet, quien de todo se burla sin haber visto nada ni de antiguo ni de moderno.

Mengs que la vió y supo verla halló que las pinturas desenterradas del Ercolano son de un estilo mas suave, de un claro-obscuro mas dulce, de contornos mas simples y mas variados que las pinturas modernas. Aquellas son todas al temple con toda especie de colores y bien escogidos los ropages. Pero no hay que fijarse en el colorido perdido cuasi enteramente despues de su estraccion. Es en muchas bien observable el diseño. Pero es aun mas observable la espresion por la actitud, por la viveza, por los ropages, especialmente en el Teséo y en las Bacantes con algunos Centauros. Reprendeseles el defecto de colores locales de la prespectiva lineal y aerea, del enlace y del agrupado, sea enhorabuena; pero son pinturas sobre paredes de una pequeña ciudad abrasada y sepultada, hechas de dos mil años atras por pintores de poca consideracion.

Roma en las bodas aldobrandinas y en las desfiguradas imagenes de Venus y de la pretendida Roma de los Barberinos, como tambien en las pinturas de las Termas de Tito, obras todas ó de esclavos Romanos, ó de Griegos degenerados, admiran por

Digitized by Google

la simplicidad y grandiosidad de las formas. Verdad es que no son perfectas en la ejecucion, y si comparecen mejores en las copias que se han sacado de ellas, es por que en pequeño desaparecen siempre los pequeños errores del grande, cuando son buenas las partes principales. Lo que en todas es muy notable es una singular inteligencia en el claro-obscuro; practica generalmente usada de los antiguos para evitar la crudeza de los contornos: nada jamas de recortado, ni de seco; este era un modo comun á todas las escuelas, y no particular de algun profesor. Como ha podido despues introducirse todo lo contrario? Por el espacio de una buena docena de siglos desde Constantino hasta Rafael vió el género humano todo á lo barbaro.

Aqui oigo gritar una muchedumbre de Toscanos, Cimabue, Taffi, Gaddi, Giotto, Margaritone, nosotros habiamos visto bien. Mejor habiamos visto nosotros gritan Bufalmaco, Orgaña, Doccio, Starnina, Bicci, Baccio y Robbia. Mejor y aun mucho mejor nosotros ahullan Masaccio, Veello, Castaña, Pisello, Ceca, Boticello, Pollajuolo, Varrochio y Siñorello. Yo soy divino salta diciendo sobre todos Miguel Angelo, y comunico mi divinidad á Vinci, á Sarto, y particularmente al Vassari con el pacto espreso de que haga este la insetología pintorica interesantísima á la Etrúria de continuarse para siempre, á fin de amaestrar el mundo entero en todas las artes del diseño. Sonriese Rafael lo mismo que Newton de los filosofos sus predecesores. Y rie Mengs, quien para lograr ser pintor estudia la escelencia de la espresion en Rafael, del claro-obscuro, y de las gracias en Corregio, del colorido en Ticiano, de toda belleza en el antiguo, y consigue ser escelente. Se caminará pues sobre sus pisadas; pero cuando?

Desde luego que habrán salido de moda los arabescos, invencion de los tiempos mas sobervios de Roma. Enfadóse tanto de ellos Vitruvio que no los llamó pinturas sino delirios. Rafael (tambien durmió Rafael) sembró de ellos todas las galerias Vaticanas tan promovidas hoy á pesar de Vitruvio y del juicio comun. No se ha descubierto muralla antigua sin algaravias de arabescos, pero los peores los Vaticanos son los mas aplaudidos, por que son Rafaelescos.

Rafael.

En una cámara del Vaticano pintó Rafael la Enciclopedia entera, la Teologia, la Jurisprudencia, la Poesia y la Filosofia.

La Filosofia es aquella pintura que comunmente se dice la *Escuela de Atenas.* Cincuenta figuras todas escelentemente dibujadas, llenan y reparten con escelente distribucion un magnifico edificio formado de pilastras dóricas y de arcos en prespectiva: desde algunos parece revistarse el templo del Vaticano. Cuatro escalones de marmol dividen en dos planos este licéo animado de personages distintamente distribuidos y bien agrupados. Reconocese en cada uno su caracter particular, siendo la mayor parte cabezas de filosofos griegos sacados de medallas, ó de piedras antiguas.

Digitized by Google

Solo Rafael ha traido la espresion á la mayor sublimidad. De tantas figuras no solo de esta, si tambien de toda otra obra suya, es cada una lo que debe ser en su situacion, y no en otra parte, asi como los hombres que en tantos millones es cada uno bien diferente del otro. Todo en él concurre al asunto principal, y todo con naturaleza, sin esfuerzo y sin pesadez. Entre sus obras y las de otros se halla en la espresion la misma diferencia que entre los personages reales y los teatrales.

No obstante, volviendo á la Escuela de Atenas, deberiamos en ella ver una Cátedra á la griega de porticos columnados, y no un Vaticano apilastrado á la Romana. Están perfectamente en medio del sitio principal aquellos dos profesores primarios entre dos escuadrones de otros catedráticos ó doctores; pero estos escuadrones se presentan con una euritmia afectada especialmente en el frente en donde los sugetos apoyan los brazos sobre las espaldas de los subsiguientes con tal familiaridad que no se permitiria ni aun á nuestros Colegiales.

Pero cual es el efecto que causa toda esta tan bella composicion á los Espectadores? Ellos á lo menos los mas inteligentes se divierten con Pitagoras y con Archimedes contemporaneos (con el ausilio pero, de algun escrito) con Diogenes con Platon, con Euclides, á saber con Bramante de Urbino. Estos hacen no se que demostracion geometrica á un grupo de muchachos, de quienes uno de pronto ingenio la repite á su inmediato, otro tarda, pero muestra capacidad de comprenderla, y otro confiesa su poco talento. Oh que portento! *Hæc decies repetita placebit*, aun viendola diez veces al dia. Y aun mucho mas cuando se sabe que aquel es un Gonzaga, este un Duque de Urbino, aquel un Bembo, y este otro el mismo Rafael &c. quienes están todos mejor en los porticos de la Grecia que no tantas figuras de animales en las constelaciones celestes.

Los Anacronismos, los paracronismos y todos los demas errores contra la costumbre no afean inmediatamente la pintura, pero hieren el entendimiento, la obra se marchita y no produce su mayor efecto.

Cual efecto pues el de la Escuela de Atenas? Si un pintor filosofo quisiese representar la filosofía de Inglaterra, no se contentaria con retratar solamente á Bacon, Boyle, Locke, Newton, Priestly, Francklin &c. sino que caracterizaria cada uno de estos grandes hombres con aquellos obgetos por los cuales se ha hecho insigne cada uno de ellos. Pero un Newton solo puede hacer un gran cuadro con sus principios matematicos, con las atracciones, con los flujos, con la optica, con la cronologia, y aun tambien con aquel entusiasmo con que él pretende justificarse con el mundo de haberle iluminado.

Tanto de toda ciencia y de todo hombre grande, como de los acontecimientos civiles, de los heroes bienhechores, y de los personages benemeritos pueden hacerse cuadros que deleiten la vista, instruyan el entendimiento y mueban el corazon á la gloria. De-

Digitized by Google

beria no hacerse de otro modo, y esto deberia volver insipidas las pinturas hasta aqui hechas.

Sean enhorabuena bellisimas todas las obras de Rafael; que es lo que ellas nos dicen de bueno? Nada. Luego ellas solo componen un cumulo de varias bellezas capaces de poder servir para cualquier buen argumento.

Considerandole no obstante por la sola belleza es Rafael incontrastablemente el mas escelente de todos en la espresíon. Pero en el colorido y en el claro-obscuro es inferior al Ticiano y al Corregio. Su mejor colorido al fresco es en la Teología y en la Misa; en esta ha emparejado con el Ticiano: aquel Papa hace verdaderamente de Papa, y toda la otra gente está en la debida admiracion. La escuela de Atenas tiene alguna confusion de colorido. En el Eliodoro tiene el pincel mas fuerza pero no delicadeza. En el incendio del Arrabal no pensó él en el colorido por dibujar á la Buonarrotesca. El coloreó bastante bien al oleo, pero coloreó poco, dejando hacer á Julio Romano de un gusto frio, duro y timido, bien que liso y finido. No tuvo Rafael al oleo la practica que en el fresco, en el que es uno de los mejores coloristas; pero este género de pintura es imperfecto. El no fue vario en las varias carnaciones, y sus mugeres son cenicientas y groseras.

El Vasari encuentra el dibujo de Rafael menos escelente que el de Miguel Angelo, luego el Vasari no supo ver, alucinado tal vez por su Miguel Angelo ó por su patria. Patriotismo y amor mal entendido, alabar sobre lo falso; asi se perpetuan los errores en una Nacion. Es tambien patriotismo, amistad y caridad el patentizar los defectos para enmendarlos, y para introducir todo lo alabable. El dibujo de Rafael es admirable en órden á las proporciones, á los movimientos, y á la espresion; gracioso, elegante, correcto, noble y simple. Pero en órden á las formas el copió el bello individual asi como lo encontró, no conoció en esto la bella naturaleza, especialmente en los niños; en las mugeres y en las deidades abusó de contornos convecsos, y dió en lo grosero; para evitar este inconveniente cayó tal vez en lo aspero. Fué admirable en las cabezas de los hombres ancianos, de los Filosofos, de los Apostoles &c. Su dibujo en sus mas bellas obras es inferior al de los antiguos, de los cuales no vió él tal vez, ni estudió las mejores obras que nos han quedado.

Mengs si que supo reunir lo mejor de Rafael, del Corregio, del Ticiano y de los antiguos. Es envidiable la universalidad y permanencia de este bello unido á lo bueno. Mientras se espera este mejor, quien no pueda entretanto gozar los originales de los sobredichos grandes hombres, estimará mas sus copias que no las obras maestras de los otros.

Digitized by Google

III.°

ARQUITECTURA.

Entre todas las Artes, la que en sus producciones se presenta mas á menudo y mas voluminosamente á la vista de todos es el arte de fabricar, al que se ha dado el nombre de Arquitectura: palabron pomposo significando *ciencia reina y directora de todas las otras*. Yo no sé que dominio ejerce esta reina sobre el relojero, sobre el sastre, y mucho menos sobre el orador y el poeta. Ella entra en las bellas artes por aquella parte suya que es relativa á la belleza; pero por lo que corresponde á su mecanismo, ella lo saca todo de la fisica, y quien dice fisica, dice matematicas, quimica, historia natural &c.

Si la Arquitectura civil quiere por su belleza ser admitida entre las bellas artes de imitacion, es preciso que ella tambien pruebe como las otras su procedencia de algun modelo natural que ella se proponga imitar hermoseandolo.

Cuevas, grutas, cavernas, bosques son las fabricas que la madre naturaleza presenta al hombre su hijo predilecto. El las aceptó y las abandonó cuando á imitacion de aquellas pudo construirse alguna cabaña. (1) Este es el modelo que la Arquitectura, para tener el honor de estar entre las bellas artes, presenta y se propone imitar, con condicion de siempre mas ennoblecerlo. Nada importa que haya salido su modelo inmediatamente de la naturaleza, ó de la industria humana, industria tan tosca que apenas puede decirse industria; importa pero si, el ver si del rústico ejemplar de la cabaña puede deducirse un buen sistema de imitacion para la belleza de la Arquitectura, y de ahí reglas constantes para el arte de fortificar, y de ver lo bello de los edificios.

Las Columnas son á imitacion de los troncos verticales, primeros sustentaculos de la cabaña. Pueden tener debajo de ellas una base á similitud de algunos pedazos de madera ó piedra para que el tronco no se hunda en el suelo. Es claro que estos pedazos se iran ensanchando á medida que se aprocsimen al suelo: asi lo requiere la solidez. Pueden con todo estas columnas estar sin base con tal que el terreno sea bien firme, y tal se supone un basamiento alto sobre el que van plantadas. Qué otra cosa pues son los Pedestales?

Los fustes de las columnas pueden ser rústicos como la superficie de la corteza de los arboles, pero no serian hermosos, y el arte es de hermosear. Mas pasables serán acanaladas, como

(1) La cabaña es en la Arquitectura lo mismo que el hablar en la elocuencia. Podrianse proponer por modelo las mismas cuevas y cavernas, pero dejando estas á los naturalistas, será mas comodo á los Arquitectos ecsaminar las Cabañas que son todavia mas frecuentes aun en las mas cultas contreras de Europa, y encierran el inocente y hollado origen de los fastos menos razonables.

Digitized by Google

estrujadas del golpe de las aguas. Fuera las espiras y colgantes de follages como enroscadas de plantas golosas, siempre pero perpendiculares: son entonces mas sustentaculos, y se adelgazarán por arriba á medida que se van alargando: no serán pues barrigudas, ni preñadas. Y aquellas columnas de la confesion vaticana, qué casta de sustentaculos son?

Termina el fuste por lo alto con un capitel compuesto de muchos pedazos de tablas que van ensanchandose acia arriba para recibir mejor el arquitrabe que se le sienta sobre orizontalmente. Las ojas, los pezones, los caulicolos, las volutas, las flores no son mas que ramas dejadas al tronco vertical, cuyas ramas comprimidas del peso sobre puesto se han revolteado graciosamente en diferentes formas.

El *friso* representa la disposicion de las bigas que se sobreponen al arquitrabe para sostener la cubierta, ó sea el techo. Los testeros de estas bigas son los *triglifos* acanalados de las gotas pendientes, y los intervalos de *metopas*. Pero no es necesario distinguir asi el friso; puede tambien cubrirse de unas tablas lisas, ó variamente adornadas segun la cualidad de las fábricas.

El vuelo del techo que defiende la fachada de la lluvia forma la cornisa. Si la construccion es cuadrangular vendrá el techo pendiente de uno y otro costado, y por consiguiente tendrá por delante y por detras lo que se llama *frontispicio*. Pero si ella es curvilinea no pnede tener frontispicio en parte alguna.

Los ordenes arquitectonicos que son un complecso de columnas y de cornizas son los principales ornatos de la arquitectura, y los principales sustentaculos de una fábrica. No pueden ser sino de tres especies: 1.ª Rústico ó sea *Dórico*: 2.ª delicado ó *Corintio*: 3.ª mediano ó sea *Jónico*, por la simple razon de que no son mas que tres los modos principales de fabricar. Estos ordenes con todas sus pertenencias de puertas, ventanas, escaleras, porticos, corredores &c. provienen de la primitiva construccion de madera formada por los hombres para su acogida. Parece pues evidente el que sea la cabaña el modelo de la arquitectura, y que habiendo documentado esta un legitimo título de imitacion, deba de justicia ser admitida entre las bellas artes. Luego como todas las otras, está ella sugeta á las tres siguientes leyes fundamentales.

1.ª A la Simetría, que es una agradable relacion de las partes entre si y con el todo, y hace, como ya se ha dicho, el complecso de las proporciones.

2.ª A la Euritmia, que es la uniforme correspondencia de las partes semejantes, las cuales sean tales y tantas de un lado como del otro, y semejantemente dispuestas, á fin de que haga todo una apariencia facil y bella.

A la Euritmia y á la Simetría se refieren la únidad, la variedad, el órden, la simplicidad, los contrastes, la progresion de la mas simple á lo mas adornado.

3.ª A la Conveniencia, que hace un uso junto de la Simetría y de la Euritmia, y de aquella acomodada relacion entre el edi-

Digitized by Google

ficio y su destino, regulando asi segun las varias circunstancias la mole, la forma, la suntuosidad, la medianía y la simplicidad.

Ya que la Arquitectura está fundada sobre lo necesario siguese claramente

1º Que todo su bello toma el caracter de la misma necesidad, y todo en ella debe comparecer necesario.

2º Que los adornos han de deribar de la misma naturaleza del edificio, y resultar de su necesidad. Por lo mismo nada ha de verse en una fábrica que no tenga su propio oficio, y que no sea parte integrante de la misma.

3º Todo cuanto está en representacion debe tambien estar en funcion.

4º No ha de hacerse jamas cosa alguna que no pueda darse de ella buena razon.

5º Razones evidentes, por que la evidencia es el principal ingrediente de lo hermoso; y no puede tener la Arquitectura otra hermosura que la que nace de lo necesario: el necesario es facil y evidente, jamas muestra artificio, ni deseo de adornar.

A estos principios ciertos, constantes, generales, inflecsibles, procedentes todos de la razon y de la esencia de la Arquitectura, debe elevarse siempre el que quiera saber ver las fábricas. El pedirá á cada pedazo, quien eres tu? Que haces aqui? Como cumples tu deber? Contribuyes en algo á la comodidad, á la solidez? Satisfaces acaso mejor que otro que podria estar en tu lugar? Arquitectos de pedestales, de pilastras, de frontispicios, de cartelas, de mascarones &c. vuestro partido menos malo es el silencio, y el mejor es el hacerlo todo al revés de lo que haceis.

Quien tenga á la mente estos principios, esto es la razon, no se deja imponer de la autoridad, ni de la celebridad, ni de la corriente de la costumbre; el con todo esto distinguirá dos clases de reglas.

1ª Algunas de una necesidad indispensable en cualquiera fábrica y en cada miembro, so pena de un eterno vituperio. Tales son el pon en falso, el lleno sobre el vacío, los frontispicios informes y fuera de lugar, la compenetracion de pilastras, el bastardismo de los ordenes, los diferentes ordenes en un mismo plano ó á saltos, como sobre el mas rústico, el mas delicado omitido el mediano, ó el mas pesado sobre el mas ligero. Errores todos los mas graves.

Estas son reglas *necesarias* procedentes de los sobredichos principios, de la necesidad, de la comodidad y de la fuerza, las cuales propiedades deben encontrarse en toda fábrica no solo en realidad si tambien en apariencia.

2ª Otras reglas no son mas que *accidentales*, esto es, útiles ó agradables en algunas ocasiones, y pueden usarse arbitraria ó relativamente á las circunstancias. Las relaciones de las dimenciones en los ordenes no son tan precisas que no admitan variaciones. Por ejemplo: que necesidad hay de que la columna jónica

Digitized by Google

haya de tener cabales nueve diametros? Y porque han de ser las metopas perfectamente cuadradas? Pedanterias buenas solamente para cabezas serviles que no saben mas que su Vignola. Pero los ingenios elevados se rien de tales precisiones, no restriñen lo bello en un solo punto, lo hacen antes ensanchar dentro una tal cual circunferencia, saben hacer uso de esta libertad segun las varias circunstancias, y caminan y llegan á lo bello por muchos caminos: atentos solamente á aquellos principios invariables, á las reglas *necesarias*, la transgresion de las cuales produce despropositos que ofenden siempre la vista guiada de la razon.

Un justo golpe de vista decide de las reglas *accidentales* de omitirse ó modificarse segun las diferentes circunstancias, no solo en respecto á las dimensiones, si tambien en la eleccion de los ornatos, en la cantidad y cualidad de las formas. Hay razon para no aplicar el friso dórico al orden corintio? Si: la delicadeza de este quedaria ofendida de aquellos robustos adornos. Pero que razon hay para que el corintio haya de tener dos ó tres lineas de ojas de aquella especie y en aquel modo? La variedad de las circunstancias determinará de ello diversas elecciones.

Podria tambien legitimarse el gótico no en su trituracion de ornatos sino en la delicadeza de sus sustentaculos, y en la osadía de sus córtes y de sus formas. El puede muy bien deducirse del modelo natural de la cabaña, y en algunas ocasiones, especialmente en los templos, estaria bastante bien. Pero no basta que una produccion sea bien deducida de su modelo; ha de ser hermosa y escogida entre las mas hermosas. Esta es una regla general en todas las bellas artes; y en la Arquitectura debe siempre acordarse con la mayor comodidad y firmeza.

A medida que desaparecen los errores, comparecen hermosas las fábricas, porque tambien la hermosura arquitectonica consiste en la perfeccion, esto es en la privacion de todo ecceso, y de todo defecto relativamente al destino particular de cada edificio, el cual ha de esprimir siempre su fin clara y distintamente. De ahí es que no sé concebir lo que vulgarmente se dice, que un objeto, y especialmente de arquitectura que no tenga errores, puede tambien no tener hermosura.

La aplicacion de las reglas *necesarias* y de las *accidentales* bate sobre dos principales objetos. 1º Sobre la ordenacion principal del edificio, esto es sobre la forma, y sobre la distribucion de sus diferentes miembros. 2º Sobre la decoracion del todo y de las partes, tanto en lo esterior como en lo interior. Todas estas reglas no se dirigen mas que á construir un edificio bello en orden á su uso, combinando siempre lo hermoso con lo cómodo y sólido.

Desde luego que se ha indicado un Arquitecto el destino preciso de una cualquier fábrica notable, correspondele el crearla en el mejor modo posible. Su buen juicio hará distinguirle lo que en cada caso conviene á los tiempos, á las circunstancias, á las personas, á la elegancia, á la magnificencia, á la mages-

Digitized by Google

tad, y siempre relativamente á los adyacentes y á los accesorios, superando todos los obstaculos con felices invenciones, segun la naturaleza de los sitios, variando siempre y desembarazándose de las diferentes necesidades que se opongan. A él le corresponde el hallar la estension del edificio (si tiene libertad para ello) el número de las partes principales, y darle á cada una el grandor que mas le convenga al uso de su destino. Distribuirá despues los trozos principales reuniendolos en un todo, de modo que cada trozo tenga su sitio mas ideneo, y al mismo tiempo presente el todo por de fuera, y por de dentro una construccion bella, cómoda, fuerte y correspondiente á su género, y á su fin. Ninguna parte por mínima que sea ha de discrepar jamas de su objeto, ninguna ha de predominar en perjuicio de otra, nada ha de sobrar, ni faltar. Entonces manifestará el edificio la inteligencia del artista; entonces será hermoso desde el detalle hasta el todo, y tanto mas hermoso si en el todo y en las partes, manifiesta desde luego y con distincion un facil acorde, y un enlace que fije agradablemente la vista y eccite diferentes géneros de sentimientos, admiracion, respeto, alegría y sorpresa.

Qué finura de gusto, y qué energía de ingenio no se requiere á tal efecto! El mismo fuego que encendió Homero y Rafael, enciende Paladio, y todo arquitecto que aspire á la gloria, promoviendo siempre esta arte que es la base de todas las otras y la primera en anunciar la belleza de los paises, y quien dice belleza dice perfeccion, eleccion é inteligencia.

Luego que sale un pueblo de su primera barbarie, y tiene tiempo de refleccionar y de conseguir algun conocimiento de órden, de comodidad y de conveniencia, dirige naturalmente sus primeros esfuerzos ácia la arquitectura. Su orígen como instinto sube á la mas remota antiguedad, pero antes de llegar á arte adornada de principios ciertos, ha necesitado mucho tiempo, menos pero que la agraria que es la primera de todas, y apenas está aun hoy reducida á arte. Ella es pero posterior á la escultura, la cual tiene en la naturaleza un modelo bien despejado y palpable. Al contrario, la Arquitectura ha de buscarle mas con la razon que con los ojos, y una vez encontrado no es nada dificil el perderle. De lo necesario ha pasado ella á lo cómodo, de lo cómodo á lo hermoso, al suntuoso; y queriendo refinarse mas tentando nuevas bellezas, ha caído en locuras, y en caprichos, no sabiendo mas lo que se hace en ella.

Yo no sé lo que fuese la arquitectura en tiempo de Pericles, ni de Alejandro; no puedo ver los edificios de Ictino, de Calicrates, de Mnesicles, de Filostrato, de Dinócrates &c. Las ruinas de Grecia no son mas que ruínas. Alguna cosa veo del aúreo siglo de Augusto, y veo mucho mas las producciones de los siglos tan decantados de los Medicis y de los Luises; y reparo, que ni Vitrubio, ni Rafael, ni Paladio, llegaron á la perfeccion, y que por consiguiente son superables. Sea enhorabuena. Vamos á verlo.

Digitized by Google

Panteon.

Aquel Portico aunque todo ahumado de los siglos, rústico en los adornos, y superiormente despojado de toda su suntuosidad ensancha el corazon. Es la misma simplicidad: algunas columnas y un frontispicio forman la gran mole. La vista se estiende con gusto en la puntualidad de las proporciones y del paseo á que está destinado. Portico magestuoso! y aun mas magestuoso si las columnas estubiesen sin *plintos*, y con las bases mas simples. Solidez, riqueza, inteligencia, grandiosidad, todo lo bello se halla aqui reunido. Porticos Vaticanos, Lateranos, Liberianos, Sertorianos, y cuantos estais en Roma en las Basilicas, y en las no Basilicas; porque no sois tan grandiosos ni tan bellos, á pesar de tantos esfuerzos de riqueza y de artificio? El esfuerzo no es fuerza, la profusion no es riqueza cuando no las acompaña la inteligencia, la cual ha de hacer resaltar la facilidad. Y en Arquitectura, repitase aun, todo ha de nacer de lo necesario, y siempre con naturalidad y sin pobreza.

Las columnas aqui bien que de las mas agigantadas comparecen de un justo grandor. Las enormes del Vaticano son siempre enormemente colosales. En el Panteon son siempre como deben ser todas las columnas en verdadera funcion: probad á quitar una de ellas, luego va todo á arruinarse. Quitadlas todas de cuasi todos los edificios modernos, y no quitareis mas que superfluidades y embarazos sin que padezca la fabrica en otra cosa mas, que en alguna estravagante superfluidad. Hablo de las columnas aisladas. Las emparejadas, las anichadas, las enclavadas, las enterradas y las pilastras son como los Dioses de Epicuro. La Arquitectura moderna tendrá en Roma cuasi diez mil de tales columnas. Que abuso de riqueza!

Si en vez de bajarse á este portico, y de estar sepultado como ahora se halla, se subiese, y estubiese elevado, bello y aislado como estaba, qué otro resalte no tendria! Uniria la elegancia á la magestad.

Pero este Portico no es mas que el accesorio de un templo redondo. Es añadido, y la añadidura no corre bien con el cuerpo principal. Hace bien en un cuerpo redondo aquel accesorio cuadrangular? No es aqui el caso de la agradable variedad. Parece que interrumpa ó corte, ó que haga desear la continuacion á su alrededor. Ved alli el Templete de Bramante: tiene unidad, variedad, simetria, euritmia elegancia; tendria tambien magestad, si fuese el Panteon: tiene tambien sus lunares: sepanlo ver.

Admira en el interno del Panteon la grandiosidad del todo, y de aquellas columnas distribuidas con tanto juicio. Pero levantad la vista, vereis una cuba tan magnifica que achica de repente aquellas columnas poco hace tan grandes. Esta desproporcion nace probablemente de un pretendido atavío moderno por medio del cual se han borrado en el attico aquellas pilastras que si bien sentaban en falso, debian con todo quitar esta molestia.

Digitized by Google

Enfadosos son tambien aquellos dos arquitos de entrada y de frente, los cuales á mas de comparecer feos y ridiculos, como acontece á todos los arcos en formas circulares, aqui cortan á mas el attico. Sin aquellos tabernaculos con aquellas columnitas sosteniendo inutiles frontispicios parece estaria el area mucho mejor. Pero quien ha atropellado mas este edificio, la barbara soldadesca, el tiempo, ó los Arquitectos Romanescos?

Coliseo.

Uniformidad en todo plano, y variedad en el todo: simplicidad, buena trabazon y buenas proporciones. No hacen las columnas todo el efecto porque hacen poca funcion; y aun la hacen mucho menos aquellas debiles pilastras que repiten la misma decoracion que tienen inmediatamente debajo. Gran masa imponente! Mas lo seria si no tuviese mas que tres órdenes, y aun mucho mas con solos dos.

San Pablo.

Admira el efecto verdaderamente admirable de los grandiosos peristilos, y pasa adelante.

Cancillería.

Grandes moles, bien repartidas y mal decoradas de secas é inutiles pilastras: grandioso es tambien el patio por las columnas aisladas, y barbaramente arqueadas.

Farnesio.

Masa terrible en buenas proporciones y sin gracia. Los adornos de las ventanas no son bien escogidos, ni bien dispuestos; y la cornisa tiene demasiado adorno. Es hermoso el vestibulo por las columnas aisladas, tiene el patio demasiados macizos, y demasiado sofocados los ordenes, que pueden quitarse impunemente. Por consiguiente es el Farnesio con todos sus ornatos inferior á la Cancillería.

Campidolio.

Todos tres juntos estos tres pequeños Palacios con sus pertenencias de plaza, de esculturas, de baluastradas, de cordones, de fuentes, y de monte Capitolino forman un no se que de alegre. En los laterales falta la unidad. Columnas jónicas y pilastras corintias inutiles en disonancia: ventanas mal decoradas; luego es aun peor que el Farnesio.

San Pedro.

Ved ahi la reverenda fabrica, la mas grande y la mas rica del Universo. Que ingenio echar en el ayre el panteon, y hacer de él una cúpula con cupulon, con cupulitas y con cupulúchas. Todo esto es estupendo. Y estupendo es todo el esterior recortado en tantas partes, y mas estupenda es la planta de dificil com-

Digitized by Google

prension con navecillas que tienen una mezquina proporcion con la nave principal: estupendos son tambien los ordenes insignificantes en aquellos enormes macizos, y estupendísimos los otros adornos picados, y profusos sin discrecion. Luego San Pablo es mas arquitectonico que San Pedro. Luego en tiempo de Constantino cuando la arquitectura estaba muerta, se hacia mas que en el siglo de la tan decantada resurreccion de todo lo bello, y de todo lo bueno bajo los Julios y los Leones por medio del triplicadamente divino Miguel Angelo.

La plaza es inmensa, y con todo donde está el punto de vista de la fachada, que esté en armonía con toda la cúpula?

San Andres del Valle.

Grande y rica fachada. Luego hermosa; sigue diciendo el inteligentísimo vulgo. Por consiguiente será hermosa una rica mumia. Con todo vemos que un objeto feo se afea mas cuanto mas se engrandece y se enriquece. Cual es el punto de vista para lograr que campée la cúpula sobre la fachada? Porqué está esta fachada á dos planos, si el interno no tiene mas que uno? Es pues una fachada embustera, pero no es sola. Peor aun con tanto embrollo de pilastras, de pedestales y de columnas que nada concluyen. El peor desgarro está en los frontispicios y cornisas, con tantos córtes, picaduras, ángulos y resaltos. La misma insignificancia de los pretendidos adornos se halla en el interno, en cuyo fondo está aquel inútil cúpulon que deberia estar en el medio. Luego peor que peor.

Luego tambien en arquitectura en que, de un siglo y medio á esta parte, se vén por todo puestas en obra las mismas estravagancias con la añadidura de undulaciones, encajonamientos, proyecturas y otras ridiculéces va de mal en peor. Cerrad los ojos á tantos inarquitectonicos, y no hallareis uno por defecto, sino todos por ecceso, por disposicion, y por configuracion de partes. Si fuesen cosas meramente insignificantes, malo, valdrian nada, pero el contra significante es menos que nada, esto es un mal positivo en razon de su contrasignificado.

Esta reseña de las cosas mas notables de Roma causa melancolía. Y con todo se decanta Roma la Reyna de las bellas artes. Lo es por cotejo, ó por preocupacion?

Si estubiesen los artistas obligados á hacer descripciones motivadas de sus obras, ó harían obras razonables ó no harían ni las unas ni las otras. En Tebas quien hacía un mal cuadro era castigado; preciso era que aquellos estúpidos Tebános supiesen ver bastante bien; no premiarian un arquitecto que hubiese hecho una fábrica desatinada, y capaz de avergonzar para siempre una Nacion entera. Aprendamos tambien nosotros á ver y nos holgarémos; holgarémonos mas de lo que puede imaginarse, pues que las bellas artes bien entendidas, bien reguladas y bien dirigidas tienen una influencia grande al bien del pueblo, dependiendo todo del mismo único principio de la razon bien cultivada; ella

Digitized by Google

hace el buen gobierno, ilumina con las buenas ciencias, instruye y deleita con las bellas artes, y hace la pública y privada felicidad.

Grabado.

Profesion antiquísima: vense de ella aun las raras muestras en los obeliscos egipcios, trabajo de tiempo inmemorial. Se mejoró, se empeoró hasta grabar piedrecitas para embarazar los dedos, el cuello y las orejas. Piedras preciosisimas en las que se crée ver lo mas bello del diseño griego, que no lo es ni puede serlo porque no están delineadas mas que las partes mas faciles practicamente segun costumbre y oficio.

Tuvieron los antiguos grande inclinacion al grabado; grabáron en bronce, en marmol, en piedras, y jamas se propusieron grabar mas facil y utilmente para la impresion. Aquel grabado que llamamos nosotros estampa, de tanta utilidad para generalizar espedita y perpetuamente las cosas mas interesantes y agradables, fué del todo desconocido á los antigûos. Que lastima! No sé si los apreciariamos mas ó menos si hubiesen sabido transmitirnos sus cartas geograficas, los diseños de sus maquinas, de sus monumentos y de sus hechos mas notables. La vista es el camino mas breve para comprender. No conocieron las estampas ni la impresion.

Nosotros si, nosotros modernos que todo lo conocemos, cuando inventamos la impresion inventamos tambien las estampas: esta doble invencion es toda obra nuestra: poco importa el que se hayan despues adelantado una y otra, y aun importa menos que el Platero Toscáno Maso Finiguerra, ó maestro Andres de Murano, ó el Pastor Francisco de Munster haya sido el inventor ó el descubridor del grabado para las estampas.

Lo que si importa, es conocer su beneficio, y promoverle con razon á su mérito. El mérito efectivamente es grande: él transmite con la mayor facilidad abundantemente en todas partes, y á la posteridad una coleccion de invenciones, de formas, de medios para perpetuar y mejorar las ciencias y las artes, las cuales con este ausilio han recibido servicios semejantes á los de la impresion: lo que nos dá una ventaja real y verdadera sobre los antiguos.

Pero por mas que el grabado sea útil, él no entra en las bellas artes del dibujo sino por el solo dibujo, en todo lo restante no es mas que mecanica. Una estampa es á un cuadro, lo mismo que la imágen de un muerto es á un vivo lleno de acciones y de brios.

Reducese á fijar primeramente con lineas el contorno de los objetos, y despues el efecto que sobre los mismos producen las luces y las sombras. El blanco no se emplea sino negativamente quedando del mismo papel, el cual se deja intacto para que haga las veces de luz. Esta luz realza mas ó menos la superficie á proporcion de la distancia de donde viene y se esparce. Por esto las superficies mas iluminadas de las estampas están in-

Digitized by Google

dicadas del blanco puro, las menos luminosas de flacas sombras por medio de ligeros rasgos mas apretados ó redoblados, á medida que ha de comparecer mas obscuro el objeto. Ved ahí el claro-obscuro, el cual unido á la puntualidad de las formas constituye la estima principal de las estampas.

Aunque estos dos nada colores no den aquel brillante que saca la pintura de la variedad del colorido, el arte, mejorando aun siempre, ha hecho felices esfuerzos para superar este obstaculo que parecia insuperable. Los grabadores Wischer, Maison, Nantevills dirigidos de Rubens, y de Wandeyck se han distinguido en ello, no con procurar á cada objeto el color local, antes si han conseguido con varios rasgos y lineamientos hacer discernir las diversas sustancias de los diferentes cuerpos. Las carnes representadas en sus obras dan idea de la piel, de los poros, y de aquel bellocino, que está cubierta la epidermes. Han sabido distinguir las cualidades de los paños, y no solo la seda la lana, si tambien las varias especies de la misma seda. Han manifestado ser las aguas trasparentes y el cielo ligero.

El grabado pues puede definirse: una traduccion de la obra que se quiere espeditamente multiplicar por via de las estampas. Es para ello preciso que el traductor grabador recoja el verdadero espiritu y todas las particularidades caracteristicas de la obra que quiere esponer traducida. El ha pues de entender la materia del original y la mente del autor, y mas particularmente de la tal obra que quiere grabar. Pero esto no es de nuestro caso. Nosotros hemos de saber ver las estampas, las cuales para ser buenas necesitan los tres requisitos siguientes.

1º Argumento escogido y de los mas escelentes. Y porqué ha de envilecerse el grabado en cosas adocenadas?

2º Puntualidad de formas segun el original. Diremos que es infiel el grabado, si el grabador ha añadido de lo suyo, ó bien si ha descuidado algunas gracias, ó cosas esenciales. Fidelidad.

Cuando el grabado no es copia va ecsaminado como un dibujo original.

3º Diversidad de rasgos, no solamente necesaria en las obras de distinto género, si tambien en una misma, aun cuando fuese una sola figura, y desnuda, pues tiene tanta diversidad en la cabeza, en el pecho, en las manos, y ecsige en cada miembro un toque diferente, y aun mucho mas díferente en los ropages, en los muebles, en el campo y en las diferentes figuras: las carnaciones del uno no son las del otro, aun cuando fuesen gemélos. Ha de verse en suma la viveza de la espresion en el todo y en las partes, por medio de un fino y vario manejo. Pero es raro ser escelente hasta en una de las cosas mas comunes; para la escelencia nada tiene límites.

Alberto Durer no pudo agradar por defecto de elegancia en el dibujo y en la ejecucion.

Marco Antonio Raymondi que supo la pintura, tradujo bien el Rafael, pero no con gracia de buril.

Digitized by Google

Caracci, Guido, Parmegiano grabaron maravillosamente: dibujaban sobre cobre pero no le trataban con finura.

Rembrand, bien que incorrecto, fué mas ingenioso, y su Cristo que sana los enfermos fué llamado el *Cien Florines*.

Edelinck ha sido el primero en dar estampas verdaderamente pintorescas por la bella diversificacion y disposicion de entalles, segun la varia naturaleza de los sugetos, por la pastosidad de buril, por la gradacion de tintas, por el acorde y por la espresion de colores locales, claros, dulces, fuertes, de todo en todo. Drevet, Audrand, Mason, Maillant han caminado sobre sus pisadas, y muchos insignes vivientes van tambien adelante: adelante se ha de ir.

Cuasi que desde el principio de esta invencion se empezó á grabar á claro-obscuro sobre madera, para dar á una estampa mas colores por medio de muchas laminas. Ugo de Carpi trabajó en este género en 1804, y despues Lucas de Leyden Goltz &c. El célebre Blamaert en el mismo tiempo dió tambien en este género estampas impresas con tres laminas representando diseños á negro de humo. Pero esta práctica fué despues abandonada porque en pequeño no salia bien. Es un gran mal abandonar, y se abandona frecuentemente si una cosa no sale bien al instante. Y qué cosa es la que puede tener principios perfectos? Es menester insistir, insistiendo se mejora, y finalmente sale. Bonnet ha hecho estampas de dibujos avinados. Blon las ha hecho de muchos colores, y otros Franceses, Ingleses, y Holandeses han competido para mejorarlas; lo merecen. La invencion cuanto mas hermosa tanto mas importante; ella representa la naturaleza en todas sus producciones, y se instruye de ella mejor con los ojos. Ha sido recientemente simplificada y hermoseada por Juan Jayme Bilaert, pintor y grabador en Leyden.

Y quien puede limitar el progreso al entendimiento humano? Lo mas dificil es el dar un justo precio á las cosas; esto es aquello que hace ir adelante. Pero para emprenderlo bien, es preciso conocer bien la importancia de la cosa. Conocerla bien no es ir por vanidad á ojos cerrados directamente á las preocupaciones; antes es hacer uso de su propia razon.

Por poco que se raciocinase, á Dios tapíces, y aun mas á Dios, Mosaicos. Servianse los antiguos de Mosaicos para los pies, en los pavimentos en vez de ladrillos. Nosotros los abusamos en cuadros, y San Pedro se engalana de ellos, sin querer conocer que no tiene en ellos mas que copiones de copias. Pero son de la mayor duracion posible. Tanto peor: lo malo dure lo menos que pueda. Pero como ha de perpetuarse Rafael? Con otro Rafael. Si todo lo que se gasta por un Mosaico Vaticano se ofreciese en premio á quien superase á Rafael, y de allí á diez años otro semejante premio á quien sobrepujase al vencedor de Rafael, celebrando estos decenarios en toda Ciudad ilustre, á donde podria llegarse al cabo de un siglo? Y quienes serian los Jueces? Todos lo saben: cualquiera que supiese ver. Pero no se sabe que todo

Digitized by Google

cuanto se ha aprendido se aprende á medida que se observa, y se observa á medida de la necesidad que hay de observar. Quien conoce la necesidad de instruirse con el deleite de la vista, observará, aprenderá y sabrá ver y juzgar las producciones de las bellas artes del dibujo. Pero acordemonos siempre de que no sabemos mas que lo que habemos aprendido.

TRATADO DE LAS SOMBRAS.

De la teoría de las Sombras.

El efecto general de la luz que hiere directamente los cuerpos opacos, y las Sombras que producen estos mismos cuerpos, fueron por mucho tiempo el objeto de las profundas meditaciones del divino Newton, quien, aunque no determinase con precision la cuantidad de estas sombras, ó por mejor decir su configuracion lineal, estableció sin embargo, con tanta estencion y tal esactitud los preceptos generales de esta teoría, fundada en la ciencia de la optica; que ya era facil empresa para sus sucesores en el arte, la de deducir de aquellas macsimas infalibles las reglas practicas, mediante las cuales se pudiesen delinear esactamente las sombras. Y por tanto, en lo sucesivo era empresa pueril y de poca importancia el intento de apoyar tales reglas sobre esperiencias muy falaces, ejecutadas con modelos pequeños, y muchas veces imperfectos. Newton y los filósofos que le sucedieron, ampliando los descubrimientos de éste, habian ya dejado una serie inmensa de estos esperimentos ejecutados con otros metodos muy diferentes, y mediante los cuales la materia de que se trata estaba de allí en adelante demostrada matemáticamente. Por tanto, cualquiera nueva tentativa que se apartase de la esactitud geometrica no podia ejecutarse con acierto, ni ser conforme á los conocimientos adquiridos ya en este género; sin embargo, no faltó quien se aplicase determinadamente al descubrimiento de los fenómenos de la luz, pero los resultados de tales estudios fueron los que debian ser, falaces muchas veces.

Por otra parte, Leonardo de Vinci y Leon Bautista Alberti dictaron preceptos utilísimos de optica con el solo medio de los esperimentos, y de la elevacion de su sublime ingenio, aun antes que por medio de las ciencias esactas se comprobasen enteramente las observaciones que ya se habian hecho sobre este punto; pero ninguno, alomenos que haya llegado á mi noticia, señaló reglas practicas que pudiesen conducir con entera seguridad á la delineacion de las sombras antes del año 1797, en cuya época el Francés Delagardette, mi intimo amigo, publicó un célebre tratado sobre el modo de sombrear las partes de la Arquitectura geometricamente. Despues el Italiano Amati se dedicó á copiar esta obra, que tenia mucha reputacion en Francia, y la reprodujo en Italia imprimiendola en el año 1802 con el título

Digitized by Google

de = Reglas del Claro y Obscuro, y tuvo sobre el original la sola ventaja que pueda resultar de una riquisima edicion efectuada con mucho talento, como lo era esta, y la desventaja de haber obscurecido la parte teorica todo cuanto estuvo de su parte.

Tambien Rossi Meloocchi publicó en el año 1805 un tratado titulado. = Ensayo Teorico-Practico sobre la determinacion de las sombras, que se anunció como primer campeon de esta lid.

Por consiguiente es necesario creer que no tuvo conocimiento de las dos obras referidas; lo que se hace mas probable si se observan las laminas de grabado en cobre del insinuado tratado, muy diferentes de las de la obra de Delagardette, y si se considera que incurrió en errores graves, los que habian sabido evitar sus predecesores; y por lo demas, esta obra, que parece tener mas bien tendencia al abstracto generalizado de un modo laudable, las ideas (si se ven los diseños) es en realidad del todo practica en cuanto á la parte escrita, y carece absolutamente de los conocimientos teoricos necesarios. Pero omitiendo el indicar por partes las ventajas y los defectos de las tres referidas obras, que son las que conozco en este género, procuraré con el apoyo de ellas poder aspirar al cuarto grado tratando de esta materia.

Por tanto, el objeto de las sombras es el dar realce á los diseños, de alejar los distintos planos puestos á diferentes distancias, para hacernos conocer á primera vista, y cuasi sin el ausilio de los planos, las diferentes configuraciones de los cuerpos delineados, y de ayudarnos á ver preventivamente el efecto de la luz sobre nuestros perfiles en general, cuyo conocimiento puede servirnos maravillosamente cuando delineamos los encontornos de las molduras y cuando establecemos sus proyecturas ó vuelos. Los encontornos que produce el astro iluminador en los monumentos de Arquitectura son diferentes é infinitivamente variables en las diversas horas del dia; pero la esperiencia ha demostrado que la mejor luz posible para el efecto se obtiene cuando la direccion de esta luz está á cuarenta y cinco grados de inclinacion sobre el plano vertical, y á cuarenta y cinco grados de obliqüidad en el plano horizontal; en cuyo caso la verdadera estremidad real de la sombra es la diagonal del cubo, y el ángulo que se forma por la direccion de esta estremidad de la sombra ó diagonal si se quiere llamar asi, y por el plano horizontal es un ángulo de 35, 15,' 50" grados como se demuestra en la figura 6 (Lámina 1.ª) Sea pues X un cubo iluminado á 45 grados: la direccion de la luz pasa por el plano A B, D E, y pasa igualmente por el otro plano A F D C; de aqui se deduce que esta direccion de la luz que se encuentra en uno y en otro plano no podrá ser otra que la misma A D línea de la interseccion de los dos planos, la cual és asimismo la diagonal del cubo; asi pues el angulo que se forma por la direccion vertical de la luz con el plano horizontal, es igual al ángulo que forma por la diagonal de un cubo con el plano de este mismo cubo, cuyo ángulo, hechos los calculos necesarios se encuentra de

Digitized by Google

la cantidad de grados 35, 15,' 50," lo que deberia demostrarse.

Para delinear en el diseño ortografico los rayos ó declives de las sombras se hace uso de un triangulo isoceles rectangulo, como A E C de dicha figura, el cual tiene sus dos angulos agudos, como A C, de la cantidad de 45 grados cada uno, á causa de los dos lados iguales A E, E C. No deberá causar dificultad el haber observado que el angulo que forma la estremidad de la sombra con el plano horizontal es de 35, 15,' 50," como el A D E, porque este angulo visto por escorzo, se aumenta á medida que los lados que lo rodean disminuyen, porque se ven tambien por escorzo y llega á ser de 45 grados.

De hecho en el citado cubo X, figura 6ª, A D está en el plano A F D C, y por consiguiente visto por escorzo se confunde con el A C; del mismo modo E D está en el plano E G D C, por lo cual visto por escorzo se confunde con el E C; asi pues, el angulo A D E se confunde con el angulo A C E, y esto sucede por la propiedad de los diseños ortograficos, en los cuales los rayos visuales se mantienen siempre paralelos entre si, y nunca tienen divergencia en esta su direccion.

Por otra parte, si se tratase de hacer un corte ó seccion en el referido cubo X con el plano A B D E, y de querer conocer en este plano la marcha de la sombra, entonces no se podria hacer uso del triangulo isoceles rectangulo, sino es que seria necesario formar un nuevo triangulo que fuese á proposito para dar un angulo de grados 35, 15,' 50," y servirse de este para señalar el declive de la sombra en la seccion; porque aqui no ecsistiria de otro modo la razon del soslayo de que se ha hecho mencion.

Llegará la ocasion de aprovecharnos de esta consideracion y entonces se indicará el modo practico para formar este nuevo triangulo.

Ahora es necesario hacer diferentes observaciones á fin de descender despues á establecer las macsimas fundamentales que sean capaces de determinar bien todas las razones de las sombras.

Primero es necesario penetrarse bien de lo que significa el poner la sombra á 45 grados de inclinacion sobre el plano vertical, y á 45 grados de obliquidad sobre el plano horizontal.

En la figura 1ª (Lámina 1ª) A es la altura, ó sea el plano vertical, B es la planta, ó bien el plano horizontal de una escalera; b c es el declive de la sombra sobre el plano vertical, y este declive es de 45 grados, como se observa en c; g h es la obliquidad de la sombra sobre el plano horizontal, cuya obliquidad es tambien de 45 grados, como se vé en h: la direccion real ó estremidad de la sombra, es la diagonal del cubo, la que pasa sobre la linea h g que es la diagonal del cuadrado de la planta del cubo; pero esta estremidad, vista de soslayo, como se vén siempre los planos obliquos, viene á ser igual á la linea b c. Debiendo el angulo c, ser de 45 grados, y el angulo d recto, se deduce que tambien b debe ser de 45, grados esto es, igual á c, y de consiguiente el lado d b igual al lado d c: asi es que cuan-

Digitized by Google

to tiene de grandor el objeto que despide la sombra, tanto esta sombra se estiende sobre el plano horizontal siempre que sea vista de solayo. Que si el rayo r 6 en la altura A no tiene la propiedad de estenderse tanto cuanto tiene de alto el pretil ó baranda de la escalera de donde procede, es por razon de que el rayo i 6 de la planta b, subiendo por los escalones 7. 8. 9. 6. se encuentra con el primero antes de que tenga el tiempo de completar su entera caida; y en este caso, la altura de la baranda debe reputarse que es de o a r, pues que hasta la altura o se estiende la sombra del plano horizontal, y o r será igual á o 6.

El rayo directo que parte de un cuerpo no se desvia jamas de su inclinacion por cuantos objetos pueda encontrar en su paso: asi es que en A el rayo r 6 conserva siempre su direccion, sin embargo de los diferentes escalones que atraviesa y que se elevan de varios modos. Y si alguna vez se viese que la sombra se adelanta, ó se retira, como en A en los puntos 7. 8. 9. esto sucede solamente en cuanto á la apariencia; pero en cuanto á la realidad la sombra no se desvia jamas de su obliquidad, ya esté en el plano vertical, ya en el horizontal. La certesa de esto puede encontrarse en la referida figura 1.ª en donde la caida de la sombra en el plano vertical parte por r y acaba en 6, empezando en 9 la sombra del plano horizontal como se observó: Por tanto, aqui parece que la sombra del plano horizontal empieza á desviarse de su curso, y á retirarse; pero esta apariencia es falaz, y es facil observar en la planta B, que tampoco esta sombra se desvia de su obliquidad, como se manifiesta por el rayo i 6.

Las nuevas entradas 7. 8. 9. dependen de que vemos en altura estos cuatro escalones que están sombreados por la sombra del plano horizontal, cuya sombra no puede tocar sobre el primer escalon inferior á causa de que ella no tiene su principio sino es en i. 7, esto es sobre el plano horizontal de este primer escalon, no puede sombrear el penultimo escalon de 7 en 8, por que la sombra 7 8, del plano nace precisamente sobre el plano horizontal del mismo penúltimo escalon, y asi consecutivamente &c. hasta el encuentro de la sombra despedida por el plano vertical, por cuyo motivo se han originado aquellos resaltos 7. 8. 9. que hacen parecer divergentes de su direccion los rayos directos de las sombras. Este efecto que producen los rayos del plano horizontal en las alturas, los producen por el contrario los rayos del plano vertical en las plantas, como se vé en 1. 2. 3. 4. 5. en B.

Estos resaltos aparentes de la sombra son de la cantidad y figura del obstaculo que los produce; pues que m. 7. en la planta B, es igual á m. i, pero m. 7. es tambien igual á n. 7. en la altura A. Asi pues n. 7. retroceso de la sombra, igual á m. i. obstaculo que produce este resalto. Por tanto el verdadero retroceso de la sombra es i. 7. que visto de soslayo es igual á m. 7. ó n. 7.

Digitized by Google

Los cuerpos que transmiten la sombra cuando reciben la impresion de la luz, la trasmiten de una cierta configuracion que tiene alguna semejanza con el perfil de estos cuerpos; como por ejemplo, en A figura 13: pero si estos cuerpos están bajo sombra, ellos mismos no pueden transmitir una sombra semejante á su perfil, por motivo de que los rayos de la luz no hiriendo este perfil, no pueden tampoco describir en cierto modo el encontorno, como se ve en a b figura 8; y de estas mismas razones se infiere que un cuerpo que está parte bajo la sombra y parte que está herido por los rayos de la luz, representa solamente parte de su perfil, esto es, aquella que está iluminada, como se puede cotejar en a b b c figura 10.

En los cuerpos cilindricos el punto mas iluminado es aquel en el cual una tangente conducida al cilindro forma angulo recto con el rayo de la luz.

Sea a c figura 14, la direccion de la luz respecto al cilindro A, y digo que e será el punto mas luminoso del cilindro, porque d e tangente al cilindro, forma con a e, rayo de la luz, un angulo recto en e, y es la razon porque e es el punto mas cercano del objeto que transmite la luz, y b y c deben ser menos luminosos porque están mas distantes del objeto radioso.

Los cuerpos que están bajo la sombra son iluminados por los objetos que les están inmediatos, ó sea por reflejo, de donde resulta, que en ellos la luz, teniendo precisamente la direccion opuesta á aquella que tiene en los cuerpos que están en lo claro, produce un efecto precisamente opuesto al primero.

No hablaré del claro y obscuro porque sus reglas son faciles de comprender, en cuanto se reflecciones que los cuerpos y las partes de los cuerpos que están mas inmediatas al punto de vista, producen sombras mas fuertes, y luces mas vivas que aquellas que se alejan del punto visual; y que la práctica opuesta á esta sirve para los cuerpos iluminados por reflejo, ó sea por los que están bajo de la sombra.

Despues de todo esto podremos establecer los siguientes datos infalibles, ya provados geometricamente.

1º La luz está 45 grados sobre el plano vertical, y á 45 grados sobre el plano horizontal.

2º Para conducir las sombras es necesario servirse del triangulo isoceles rectangulo en cuanto á las alturas y á las plantas, pero en cuanto á las secciones es necesario servirse de otro triangulo, él que nos dé un angulo de 35, 15,' 50."

3º Tan grande como es el objeto que transmite la sombra, tanto esta sombra se estiende sobre el plano horizontal, si se vé en un diseño ortografico.

4º El rayo directo que parte de un cuerpo no se desvia jamas de su direccion por mas obstaculos que encuentre, si no es en cuanto á la apariencia.

5º Los realces aparentes de las sombras son de la configuracion y de la cantidad del obstaculo que las produce.

15

Digitized by Google

6º Los cuerpos iluminados transmiten una sombra que conserva en cierto modo la marcha de sus perfiles; y los cuerpos que están bajo la sombra no transmiten mas que una masa, cuyos contornos son todos simples lineas rectas.

7º En los cuerpos cilíndricos el punto mas luminoso es aquel en el cual la tangente alli conducida formará angulo recto con la direccion oblicua de la luz.

8º En los cuerpos iluminados por reflejo la sombra produce un efecto perfectamente opuesto à aquel que produce sobre los cuerpos iluminados directamente.

Acaso parecerá que me haya estendido demasiado en establecer las reglas teoricas, y que trato poco de la parte práctica; pero he creido mas propio seguir en esto un metodo diferente del de mis predecesores, quienes dedicandose mucho á la práctica, y nada á la teorica, han hecho ver sus demostraciones ó resultados, pero no han enseñado la teoria de las sombras. Pero Testa representaba la practica bajo la forma de una vieja enteramente ciega, siempre pronta á correr á la ventura, y siempre en peligro de caer.

Metodo práctico para describir las sombras.

Figura 1. Preparada la planta B y la altura A de esta escalera, conduzcase el rayo r 6 y el rayo i 6; despues, por los puntos 1 2 3 4 &c. de la altura, bájense tantas normales, las cuales establecerán los resaltos 1 2 3 4 &c. en la planta, y por los puntos 7 8 9 de la planta elevense tantas normales, las cuales establecerán los resaltos 7 8 9 en la altura. Para determinar despues la sombra del otro pretil ó baranda de la escalera basta conducir el rayo h g y el rayo b c, el cual encontrando en c el plano horizontal determina la sombra de la altura, y bajando una normal por este punto, y hasta el encuentro del rayo h g, establece en e f g h la sombra de la planta.

Figura 2. Preparada en este Nicho, segun costumbre, la planta y la altura (como se hará siempre en lo sucesivo) se conducen los rayos a' b' a b, y del punto b la normal b' b y del punto b la horizontal b' c.

Figura 3. Para sombrear este Nicho se practican las seis divisiones a' b' c' d' e' f' g,' por las cuales se bajan normales á los puntos a b c d e f g, y por todos estos puntos se conducen rayos, como a 1' b 2' &c. a' 1 b' 2 &c. y por los puntos 1' 2' 3' 4' 5' se elevan tantas perpendiculares, las que determinan en 1 2 3 4 5 los puntos de la marcha de la sombra, la cual hasta el punto 5 se encuentra debajo de su nacimiento, escepto una pequeñisima parte de 4 á 5 que está cuasi compuesta de una linea recta. Para obtener despues el punto 6' se levanta una perpendicular en 6 hasta el encuentro del rayo f 6, y por este punto de encuentro se tira la horizontal 6 10; en seguida por el punto 10 se baja una penpendicular en 10' y haciendo centro en f con el espacio f 10' se describe una curva que encuentre el rayo f 6' en el punto 8'

Digitized by Google

y por este punto 8' se levanta una perpendicular al punto 8 en altura, en cuyo punto será el que se buscaba; asi del punto 7' &c. y para encontrar el punto h' no debe hacerse otra cosa mas que dividir por mitad el f' a' y por esta mitad en f' h.'

Figuras 4 y 5. Bien entendida la esplicacion precedente, estas figuras se comprenden facilmente, y si se presentase alguna dificultad la desvaneceria al momento la correspondencia de los números. Convendrá advertir no obstante, que donde se encuentren los números sin apices, alli deven hacerse las primeras divisiones, y despues por esos puntos proseguir la operacion ácia á los números con un apice, en seguida ácia á aquellos que tienen dos apices, si los hay, y asi &c. tirando despues los respectivos rayos, y levantando las normales por esos puntos.

Figura 7. Para determinar la sombra que este Ovalo lleva sobre si y en el plano que le está puesto debajo, es necesario antes de todo probar con el triángulo isoceles rectángulo para ver que parte de su encontorno queda bajo la sombra, y cual en claro.

Hasta el punto b, por ejemplo, el Listello superior priva el Ovalo de luz, y el mismo cuerpo del Ovalo se quita á si mismo la luz inferiormente a. c. Se tiran despues las dos líneas b. d, c. e, las que señalan la sombra que el Ovalo hace sobre si mismo, y en cuanto á señalar lo que despide sobre el plano que le está puesto debajo, los números indican claramente como se determina dicha sombra con los métodos dados.

Figuras 8. 10 y 11. Estas figuras no tienen necesidad de esplicacion tratándose del mismo asunto del Ovalo.

Figura 9. Con un poco de consideracion y acordándose de la fig.ª 1.ª será facil encontrar la sombra de esta escalera, y servirá para convencerse particularmente de las verdades ya demostradas.

Figura 12. Esta figura que demuestra la sombra en general de los Modillones, una vez tirados los rayos acostumbrados a. a. b. b. &c. a.' a.' b.' b.' &c. y lebantadas las acostumbradas normales, se tíran ademas en el perfil los rayos e. f. g. h, los cuales determinan las líneas f. l. h. m, que son necesarias para el complemento de la sombra.

Figura 13. Para señalar la sombra que lleva esta Mensula sobre el plano que le está puesto debajo, es necesario primero preparar la altura A y el perfil B, luego señalar en el perfil puntos á voluntad, como a. b. c. d. &c. y por los mismos conducir tantas horizontales á la altura como aa' bb' cc' &c. Luego por estos puntos a. b. c. d. &c. en el perfil, y por los puntos a.' b.' c.' d.' &c. en la altura se bajan los rayos acostumbrados, y en seguida, por los puntos 1.' 2.' 3.' 4.' 5.' 6.' 7.' 8.' &c. del perfil B. se conducen tantas horizontales, las cuales encontrando los rayos a' 1, b' 2, c' 3, &c. fijan en estos puntos de encuentro la marcha de la sombra.

Pasemos ahora á las Secciones de los cuerpos circulares. Sea A. (Fig.ª 2. Lámina 2.ª) la planta de una base Atica, y B. su

Digitized by Google

altura: para determinar la sombra que los diversos miembros de esta base llevan sobre si mismos, es necesario en primer lugar hacer las secciones en la base con el rayo acostumbrado de 45 grados en los puntos a. b. c. d.; en seguida es necesario delinear los cortes de estos puntos, como se vé ejecutada en C en el a. c. en b, y en d; advirtiendo que el corte a. c. sirve para las dos secciones a, c, las cuales tienen por casualidad la misma proyectura. Ahora con el rayo de la diagonal del cubo se tiran las tangentes á estos cortes, como 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Hecho esto es necesario observar que el rayo de la luz en el corte a. c. empieza á privar de luz en el toro superior en 1. y tiene bajo sombra la Escocia puesta debajo hasta á 2, y despues priva de nuevo el toro inferior de su luz en el punto 3, y asi de los otros: ahora se tomarán las longitudes 1. 10, 2. 11, 3. 12, y se llevarán á la planta en las secciones a, y c en 12, 10, 11, y haciendo asi de todos los otros cortes, se levantan despues las perpendiculares acostumbradas por esos puntos, cuyas perpendiculares serán intersecadas por las alturas que igualmente se tomarán por los cortes, como 1,' 3, 2.' 1 &c. Mas allá de ese punto no se puede hacer uso de las secciones porque ellas no cortarian todos los miembros, al paso que es necesario recurrir á tirar las tangentes e. f. g. h. por las cuales se levantarán las perpendiculares indefinidas en la altura B., cuyas perpendiculares se intersecarán con las horizontales que se conducen á la mitad del toro inferior y á la mitad del toro superior al principio de la curva y al fin de la misma, como 4' 5,' 6' 7,' 8' 9,' 10' 11.' Luego para terminar la operacion tirense los rayos tangentes l m, por los cuales se bajarán las perpendiculares m m l l. y en donde estas toquen la línea D E tirense porciones de circulo que vayan por l, en o, por m, en p, &c. y por estos puntos levantadas las acostumbradas normales indefinidas, estas serán intersecadas por las horizontales que se tirarán por l, y por m, y nos darán los últimos puntos necesarios para acabar la sombra.

Para formar el ángulo de la diagonal del cubo, Figura 1ª, basta formar un triángulo rectángulo isoceles, como a. b. c, y con el rayo a. c. tirar una porcion de circulo en d, y por el punto d. elevando una perpendicular, y por el punto a. conduciendo una horizontal, en donde se encontrarán estas dos líneas, como en e, se conducirá la línea e. c, y el triángulo d e c. nos dará en c. un ángulo de grados 35, 15,' 50," asi como se buscaba.

Para determinar la sombra que el capitel Dorico se dá á sí mismo, es necesario segun costumbre disponer la planta A y la altura B, Figura 3ª, y en seguida señalense en el plano A puntos equidistantes c d e f g h i l m, por los cuales se tirarán tantas oblicüas hasta tocar el vivo de la columna.

En seguida haganse por el método acostumbrado las secciones d, e, f, g, h, i, l, m, y tirense los acostumbrados rayos con la diagonal del cubo.

Digitized by Google

En la altura B bajense los rayos a b c d e f g h i l m, despues elevense las perpendiculares en la planta por los puntos a' b' c' en a" b" c" en la altura; hasta aqui no son necesarias las secciones, siendo llevada la sombra directamente por el cimacio sobre el vivo del friso.

En d empieza la necesidad de las secciones, las cuales se emplean asi: por ejemplo, la seccion g: el cimacio priva de luz al Ovalo hasta el punto 1, el Ovalo priva de luz á todo el tondino y parte del Listelo hasta el punto 4, y el Listelo priva de luz la curba hasta el punto 5; por donde en la altura B sobre el rayo g se llevarán las lineas 1' 6' en el punto 1 en la altura 2,' 7' en el punto 2 en la altura 4,' 9 en 4, 5,' 10 en el punto 5, y haciendo asi en todas las otras secciones se llegará hasta el punto x, fin de la sombra llevada por el cimacio sobre el Ovalo.

Por la sombra que lleva el collarino de la coluna facilmente se entenderá, levantando las perpendiculares por los correspondientes números de la planta, hasta intersecar en las respectivas oblicuas de la altura.

Para determinar la sombra que el capitel Jónico lleva sobre si mismo, dispuesta segun costumbre la planta A figura 4 y la altura B no es necesario repetir el modo, que ya se ha esplicado bastante en las dos figuras antecedentes, para encontrar la sombra del Ovalo y del Tondino; pero es necesario encontrar la sombra llevada por la Voluta, y por una porcion de su almoada ó cojin sobre la coluna. Fijénse pues en la altura los puntos equidistantes 1 2 3 4 5 6 7 8; por estos bajénse las perpendiculares en la a b de la planta A, y tirense lós rayos tanto en la planta como en la altura, elevense las perpendiculares por 9 en 9 por 10 en 10 &c.

La Voluta no lleva sombra sobre la parte de la coluna por 9 en 20 estando el rayo tangente en el punto 1: asi pues elevese la perpendicular en 21 en la planta y tirase la oblicua en 25 para elevar en la altura la perpendicular en 25'; lo restante yendo á la estremidad de la coluna será diagonal siendo llevada de la almoada ó cojin de la Voluta 24, 23, puntos establecidos de la seccion 22, en la planta A.

A este efecto se elevará por el sobredicho punto 22, una perpendicular en 22 en la altura; despues se describirá la seccion del cojin y se bajará el rayo tangente en 23 24 el cual es el punto que lleva la sombra diagonal por 26 á 20.

Con los métodos establecidos se encuentra la sombra llevada por el capitel Corintio sobre si mismo, y sobre la pared que le está debajo (Lámina 3ª) y solo se advertirá que es necesario proceder con orden en esta operacion tan conplicada, esto es, haciendo primeramente las secciones del cimacio, despues las de las ojas, despues las otras &c. hasta que todas queden hechas, como se verá puesto en ejecucion con el ausilio de las letras y de los números.

Digitized by Google

METODO PARA DISTRIBUIR LOS CASETONES
Á TODA ESPECIE DE ARCOS, BOVEDAS Y CÚPULAS.

Método para dar á las Bovedas el bello adorno de los Casetones.

Los Casetones en los Arcos, Medias Naranjas y Bovedas en general, son unos de los mejores adornos para la Arquitectura. Probablemente que fueron inventados por los Griegos, y luego puestos en uso por los Romanos é Italianos modernos. No fueron desconocidos de los Godos, porque en medio de su bizarría, trataron este adorno con bastante gracia y acierto.

Los casetones pueden considerarse de tres géneros habida razon á los diferentes lugares donde pueden emplearse; esto es, en las coronas de los Entablamentos, Arcos, y Cúpulas ó Medias Naranjas.

Muchos anduvieron raciocinando sobre el orígen de los casetones; unos lo derivaron de la armadura de los arcos y cúpulas, y otros encontraron analogías mas ó menos verosimiles; pero con todo siempre quedó muy incierto su orígen verdadero, no pareciendo verosimil tampoco aquel, que como se ha dicho, se le quiere dar.

Son diferentes las especies de los casetones: se pueden disponer al arvitrio del Arquitecto ya de figura cuadrada, rombas, romboydes, triángulares, ecsagonas, octagonas, circulares, ó ya sean de figura eliptica.

Las orlas ó costillas que forman los casetones, ó que los dividen unos de otros, se suelen adornar con molduras hasta á dar con lo mas hendido de ellos, en cuyo plano, que segun la riqueza del edificio se adorna, unos prefieren pinturas analogas al mismo, y otros con bajo relieves ó florones.

Los casetones se profundizan mas ó menos segun sean mas ó menos ricos los adornos que han de llevar, bien que cuanto menores sean es regular profundizarlos menos, no obstante de hallarse interpolados en una misma boveda unos y otros.

Los casetones que se han de señalar en las coronas de los entablamentos, no pueden causar cuydado ninguno al artifice, porque teniendo éste un mediano gusto y dicernimiento pronto saldra del paso, por cuyo motivo no se hablará de su delineacion.

Los casetones de los arcos deven ser todos iguales y de una misma magnitud, lo mismo que en los cañones de boveda, cuyo plano sea un paralelogramo.

En las formas poligonas, y á las hechas á manera de boveda de coche, se suele dejar un competente espacio ó recuadro en medio para pintarlo, el que por lo comun ocupa desde la mitad hasta los tres quintos del ancho total de la pieza.

Los Artezonados que sostienen este recuadro, y que ordina-

Digitized by Google

riamente son ó cuartos de circulo ó cuartos de elipse, se adornan de casetones que siguen la manera de los que estan inscriptos en las cubiertas curvas hechas sobre las formas redondas.

Los casetones de las cúpulas cubren toda la superficie, á escepcion de un espacio circular en su elevacion, que suele dejarse para la pintura, y las mas veces para las linternas ó aberturas circulares cubiertas con piramides formadas con cristales.

En las figuras esfericas, en las poligonas, en las bovedas rebajadas ó de coche, y en otras semejantes, los casetones disminuyen á proporcion que se van elevando, y se mantienen entre si y con las costillas que los dividen siempre en igual proporcion en que ha sido puesto el primer caseton con la primera costilla inferior. En la misma proporcion deven disminuirse todos los adornos, sus molduras y cualquiera otra particularidad que se haga.

Los grandes Nichos cuando se enriquecen en casetones se consideran como medias cúpulas, y no ecsiste entre aquellos y ésta mas diferencia notable que la de una orla ó faja, la que suele dejarse en el contorno esterior del mismo Nicho porque terminen allí los casetones.

En cuanto á los costados de las molduras que forman los casetones; unos quieren que sean perpendiculares á su fondo, otros inclinados ácia la cuerda del arco, y otros que sean dirigidos al centro uniformemente; y aunque éste último sistema pueda sufrir alguna escepcion y ser suceptible de alguna modificacion, segun sea la situacion local; sin embargo, debe tenerse por el mejor y mas regular, y lo es en efecto bajo cualquiera aspecto que se quiera.

Me parece ser muy oportuno advertir que segun el órden en que se usarán los casetones deberán adornarse ó se harán mas sencillos, y esto se obtendrá disminuyendo ó aumentando el ancho de las costillas ó fajas con respecto á los casetones, escogiendo para esto figuras mas ó menos elegantes, segun lo ecsijan la obra y la economía.

Por lo demas, esta parte de decoracion no está determinada por reglas constantes y seguras para todos los casos como, generalmente se crée, pues por lo contrario está sujeta á no pocas modificaciones, requiriendo ademas toda la atencion de un artista, ya porque en la ejecucion se encuentran muchisimas dificultades, ya porque los artezonados son el remate que debe justamente coronar toda obra de Arquitectura, y finalmente porque los casetones en general pueden ser orígen de grandes bellezas, empleados á tiempo y alternados con Escultura, Pintura, Dorados, y demas adornos que se podrán hacer ricos ó sencillos segun el caracter que convenga mas al edificio.

Digitized by Google

Metodo práctico para delinear los Casetones en los arcos.

Si los casetones no debiesen estar todos compuestos de figuras regulares, ninguna dificultad habria al delinearlos en los arcos; pero esta regularidad, que se requiere y es tan necesaria, lleva consigo de continuo no pocas dificultades penosas á vencer, las cuales se presentan queriendo encontrar una proporcion de casillas que se acomode bien con la armonia de la obra en todo su conjunto, y que al mismo tiempo entre esactamente en la curba y en la profundidad del arco, que se pueden tener varias por mil modos.

Por tanto debiendo inscribir casetones cuadrados en el arco a b (Tabla IV. Figura 1.ª) es necesario primeramente establecer el número de las casillas que se quieren colocar en el ancho de dicho arco; pero al tiempo de establecer este número, es necesario atender á que el ancho de dichas casillas y respectivas costillas deben estar en el corte del mismo arco c d, un número cualquiera de veces; pero de modo que en e f, medio de la curva total, venga á quedar media casilla, y en g h, término de la curva, una costilla entera.

Despues de haber establecido el ancho de la casilla y de la costilla, es necesario ir haciendo tentativas en la misma curva, y principiar poniendo en e f una media casilla siguiendo despues de alto abajo la distribucion alternativa de una casilla y una costilla.

Algunas veces sucederá como aqui en g h que á lo último se encontrará una costilla mas alta que las otras, cuyo inconveniente es el menor que puede sobrevenir, pues que alguna vez podrá quedar un espacio tan alto como una media casilla poco mas ó menos, y en este último caso no se podrá sin grande error dejar dicho espacio tan alto como aqui se ha hecho del g h, el que aunque mayor del de las otras costillas, puede sin embargo estar bien, y aun ser laudable, porque el esceso de su altura se oculta por el vuelo de la imposta del arco; por tanto en caso de que este espacio quedase demasiado alto, como se ha dicho, será necesario recurrir entonces á mudar proporcion ó número de casillas y tantear de nuevo; y si despues de haber hecho muchas tentativas no se consiguiese el encontrar la proporcion que se buscaba, se debe recurrir entonces á la compensacion de dejar esta última costilla ó faja un poco mas alta, ó bien á la de disminuir la anchura del arco a b poniendo dos fajas como se ha practicado en a b figura 4; pero en cualquier caso se deberá siempre evitar el inconveniente de dejar la última costilla menor que las otras, como se vé ejecutado por ejemplo en o figura 3, cuyo modo hace pesima comparsa, pues que la imposta viene á esconder el nacimiento de las casillas; defecto de que se debe huir con todo estudio. Lo que se ha dicho para los cuadra-

Digitized by Google

dos se entiende y es comun á todas las formas de casillas, y en cada uno de estos modos (cuando se encuentran las mismas dificultades) son necesarias las mismas compensaciones, y se requiere el mismo cuydado y atencion.

Supongamos pues, que en el espacio a. b. se determine hacer tres casillas con las respectivas costillas ó fajas, cuya latitud sea la mitad de las casillas. Multiplico por tres el número de las casillas establecidas y las añado uno, lo que hace 10, y por igual número de partes voy dividiendo todo el espacio a. b, como en 1. 1. 1. 1.

Despues de tomado el ancho de una costilla determinada por una de aquellas diez partes, y el ancho de las casillas determinado por dos de dichas diez partes, voy tanteando la curva c. d. empezando por poner del centro á derecha é izquierda media casilla, y siguiendo asi la operacion hasta que llegando en g. h. halle este espacio mayor que las otras costillas, pero de una cantidad tan discreta que sin tantear mas lo dejo asi, y voy haciendo la misma operacion en el otro semicirculo e. d.

Determinada en seguida la profundidad de las casillas, y la doble hendidura como en n, señalo todas las casillas en corte como se observa en m m. m, y tirando despues todas las horizontales como están de puntos, la operacion se acaba por sí misma con la mayor sencillez. Pues que por el semicirculo x. se conducen todas las horizontales que determinan los lados de las casillas y por el semicirculo y se conducen todas las vistas de las dobles hendiduras en el fondo.

Adviertese aquí en general que la proporcion de las fajas ó costillas con las casillas puede ser de mitad, de un tercio, un cuarto &c. segun el caracter mas ó menos rico ó sencillo, y que será mejor en los octagonos y aun mal en los exagonos el tener las fajas ó costillas mucho mas adornadas de lo que se acostumbra en los cuadrados. El número de las casillas es indiferente, con tal que su proporcion sea gradual, y convenga con la proporcion del arco en general; y de cualquiera número que sean siempre se conseguirá la division de la altura del arco multiplicando el número de las casillas por tres y añadiendo uno.

Para la operacion practica de distribuir los casetones en los arcos, no es precisamente necesario servirse de dos semicirculos; pero lo practicaré no obstante para presentar las operaciones mas claras, particularmente en los casos mas complicados.

Para describir las casetones de figura de rombo (Fig.ª 2.ª) repartido el espacio a. b. en diez partes segun costumbre, como en 1. 1. 1. 1, se prosigue la operacion hasta que se haya preparado el semicirculo c. d. como se hizo arriba, advirtiendo que en el pie de dicho semicirculo quede por lo menos la altura de una costilla y media como se observa en f. g.

Divididas todas las casillas por la mitad como e. e, se tiran en la altura, segun costumbre, tres filas enteras de casetones, como 3. 3. 3, con sus vistas, y otro, como está notado, con lineas de puntos.

Digitized by Google

Para obtener despues los rombos intermedios, como 4. 4. 4, se subdividen las diez divisiones ya practicadas en la altura, cada una por mitad, como se observa en 2. 2. 2, y en el semicirculo h. l, se distribuyen las acostumbradas hendiduras, pero de modo que en el centro del arco venga á caer media costilla, y asi en lo restante, siguiendo despues la operacion como se hizo en el semicirculo c. d.

Para describir los casetones octagonos, preparada la altura y el corte como en el primer caso, esto es, mediante la division del espacio a. b. (Figª 3ª) en diez partes, y preparado segun costumbre el semicirculo c. d. con sus casillas como e. e., e e, se toma el espacio 1. 4. ancho de un caseton, y en este ancho se forma á parte un octagono, como se manifiesta en la Figª 5ª.

Se dirijen despues en la elevacion los espacios 1', 2', 3', 4' que señalan las lineas en donde caen los ángulos y lados del octagono, y estas mismas divisiones se señalan igualmente en los retrocesos de las casillas y en el semicirculo c. d; preparado asi el todo se forman con las acostumbradas horizontales y verticales todos los octagonos, como se manifiesta practicado por las lineas de puntos.

Para señalar en seguida los casetones intermedios, es necesario dividir por medio en la elevacion todas las fajas ó costillas como se ha ejecutado en las lineas 5. 5. 5, y los espacios 1. 2, 3. 4, 1. 2. 3 4, 1. 2. 3. 4, igualmente por mitad con las lineas 6. 6. 6. 6.

Despues segun costumbre, se dividirá por mitad en el perfil c. d. el lado oblicuo del octagono comprendido entre las lineas n. n. con la horizontal f. f. y en otra horizontal se tirará la altura de la media costilla debajo de los primeros octagonos, como la íí, y de este modo se tendrán determinadas las mitades de los casetones intermedios, como se vé en m. m: ahora tomando la altura y redoblandola, (lo que formará la altura entera del caseton intermedio) se irán distribuyendo los retrocesos de este pequeño rombo en el semicirculo h. l. de modo que la mitad de estos retrocesos caiga en la mitad de las costillas de los octagonos, como en g. g.; y procediendo asi tendremos, segun costumbre, en el centro superior una costilla en vez de medio caseton. Por lo restante se ejecutarán las operaciones segun los ejemplos referidos.

Estos rombos intermedios tambien podrán hacerse infinitamente mas pequeños, como lo aconseje el buen gusto, pero siempre será facil el ejecutarlos con el método acostumbrado de la referida distribucion.

Para repartir los casetones ecsagonos (Figª 4ª) se divide la altura en diez partes con las acostumbradas perpendiculares, y tomadas dos de estas partes, como 1. 4. se forma con este ancho un ecsagono regular como se observa en la Figª 6ª; y se dirigen despues, segun costumbre, en altura las divisiones 1. 2. 3. 4, y en el corte c. d. se van distribuyendo por las reglas mencionadas los retrocesos altos el doble de 5. 6, mitad de la altura del ecsagono, y de modo que en el pie del semicirculo quede el espacio de una

Digitized by Google

costilla y media, y que entre la una y la otra casilla, la costilla sea igual á la cantidad fijada en la elevacion en 4. 1, 4. 1.

Divididos en seguida estos casetones por mitad, se procederá á la operacion, ya por estos ya por los rombos intermedios, en la forma acostumbrada, y como mas circunstanciadamente se observa ejecutado.

La division de los ecsagonos es la mas dificil de ejecutar, porque despues de haber encontrado el ancho del ecsagono, siendo diversa su altura, y ademas de esto, debiendo estar las costillas en relacion con el ancho, se sigue que dificilmente se encuentra una distribucion regular, ó por lo menos que cuesta mucho trabajo.

Método práctico para delinear los Casetones en las cúpulas.

Para diseñar los casetones cuadrados en las cúpulas (Lámª V. Figª 1ª) es necesario ante todas cosas preparar los dos semicirculos AB, el uno para el plano y el otro para la elevacion. Tomado despues el semicirculo B. destinado para la planta, y determinado cuantos casetones se quisieren formar allí, por ejemplo 6, se divide en 6 partes este semicirculo, como en a. a. a. a. &c., y estas partes se subdividen por mitad, como en b. b. b. b. &c.

Luego se divide el espacio a b en tres partes, y se va poniendo una de dichas tres partes de aqui y de alli á los puntos b que son los centros de las costillas, y por este medio dichas costillas están compuestas de dos de estas partes, y los casetones de cuatro, de modo que vienen á ser el doble de aquellas.

Despues de tomada la altura de una costilla, por ejemplo 1' 2,' se pone en el semicirculo A en 1 2 y se divide en cinco partes, diez de las cuales se dán al primer caseton, y luego se distribuyen los otros casetones y costillas disminuyendolos en el número de las partes, como se observa anotado.

Se fija en seguida el fondo de los casetones, como c, y se tira la curva de su fondo con un punto retirado para disminuirlo en profundidad á proporcion que disminuyen de grandor.

Bajadas despues por todos los puntos de la elevacion las perpendiculares á la planta, como la e. e, se viene á formar naturalmente dicha planta.

Luego se tirarán en la elevacion todas las horizontales como d d, que salen de los casetones en el corte.

Preparado el todo de este modo, no falta mas que tomar en la planta todos los angulos de los casetones, como se observa en n n, llevarlos á la elevacion como se ve en m m, y la operacion está completa.

Queriendo hacer á estos casetones las molduras con sus respectivas vistas, es necesario operar segun costumbre, y reciprocamente en la planta y elevacion como se ha hecho por los casetones.

Digitized by Google

Fyada en la planta, por ejemplo, la anchura de las molduras, o o o o &c, es necesario llevar estas anchuras en la elevacion y puntos o o &c. dando á las mismas molduras una conveniente profundidad, bajar las acostumbradas perpendiculares, como r r, para completar las referidas molduras en la planta, de la cual tómense despues las acostumbradas medidas, como s t para tener los angulos en la elevacion.

Para describir los casetones á rombo (Lámina V. Figura 2ª) hechos los semicirculos y establecido el número de los casetones, por ejemplo ocho, se divide el semicirculo de la planta en 8 partes, señaladamente en los puntos a a a a &c, y estas partes por mitad en b b b b &c; despues se divide el espacio a b en cuatro partes, y una de estas se va distribuyendo de aqui y de alli por b, y se sigue que la costilla viene asi compuesta de dos partes, y el caseton de 6, quedando la proporcion de este con aquel como de 1 á 3.

Luego tomado el grandor de una costilla y media como c d, se lleva en c' d' en el perfil, se divide en 8 partes, y al primer caseton se le dan 24 disminuyendo los otros como está notado.

Divididos en seguida estos rombos por mitad como o o o &c. para obtener el angulo del medio, y determinado el fondo de los mismos en el corte, se bajan las acostumbradas perpendiculares como e e para completar en planta los rombos, cuyos angulos deben despues ser transportados en la elevacion, segun costumbre, para terminar la operacion.

De este modo se obtendrán en planta y alsado los rombos 1 1 1 1 &c, y para obtener las filas de los que están señalados 2 2 2 2 &c. bastará repetir la misma operacion, pero de modo que en la planta y en el corte del arco las mitades de los casetones sean distribuidas en las mitades de las costillas ó fajas y viceversa.

Para describir los casetones octagonos (Lámina VI. Figura 1ª) preperado el todo como en la lámina V. figura 1ª, hasta tener preparadas en planta y en perfil las cantidades y profundidades de los casetones, se tomará el grandor de un caseton, y con este se forma el octagono, se toma la obliquidad de los lados de este octagono, como se hizo en la lámina IV. figura 3ª y figura 5ª, se va distribuyendo en la planta y en la elevacion en aa. aa. aa. &c. y se procede en lo restante con los acostumbrados metodos hasta haber obtenido todos los octagonos en la elevacion.

Para obtener despues los rombos intermedios, los cuales regularmente suelen hacerse del grandor de la faja ó costilla, se procede, segun costumbre, alternativamente en planta y elevacion como se demuestra ejecutado en el diseño.

El grandor de estos rombos puede variarse á voluntad, segun el efecto que se requiere (cemo se ha notado en otras partes), pero esta ejecucion no incluye dificultad alguna ni el método varía por esto.

Para delinear los casetones ecsagonos (Lámª VI. Figª 2ª) se pre-

Digitized by Google

paran los acostumbrados semicirculos (como en la Lám.ª V. Fig.ª 2.ª) y obtenida la altura del primer caseton en la cantidad de 24 partes con el radio de 12 de estas se describe un circulo, dentro del cual se inscribe un exagono y se toman los lados como se hizo en la Fig.ª 6.ª Lám.ª IV. Ahora, asi como la altura del exagono es menor que su ancho, la altura del caseton no quedará en la proporcion que estaba con su costilla ó faja; esto es, de uno á tres; pero esto no obstante deberá disminuir en esta proporcion, á fin de que la altura de los casetones esté en proporcion con las costillas ó fajas horizontales, como el largo de dichos casetones está en proporcion con las verticales.

Establecida esta macsima, se observará que la altura del exagono ha quedado de cerca de 21 partes; y asi el primer caseton será de 21 partes, y la faja ó costilla superior de siete, disminuyendo siempre como 1 á 3 todos los otros tendrán entre si la misma razon de estos dos, como se ve notado en el corte del arco de la Fig.ª 2.ª Lám.ª VI. Por lo demas se procede en la operacion segun el método acostumbrado alternativamente, esto es, en planta y elevacion.

He dejado en el fondo una media costilla mas, para demostrar como se debe proceder en la operacion para obtener que la Imposta ó Cornisa no cubra el nacimiento de los casetones.

Seame permitido el señalar aqui un método particular para repartir los casetones en el corte, que creo mas ecsacto que los métodos numéricos ya propuestos.

Establecida la altura de la primera faja ó costilla, con los métodos acostumbrados determinese el fondo del primer caseton proporcional á la primera costilla; por ejemplo, como 1 á 3 segun se ve egecutado en a figura 3.ª

En seguida describase con el radio prolongado la curva que determina el fondo de todos los casetones, de forma que si en b era como 3, en c venga á ser como uno.

Hecho esto se dá al primer caseton el doble de la primera faja, segun lo acostumbrado, y para formar despues la segunda faja se toma tres veces la profundidad e, y con esta se forma dicha faja ó costilla, y del doble de ésta el caseton superior, y así sucesivamente.

Este método es escelente en especial para los exagonos, en los cuales determinada la altura de la casilla, como en a figura 4, se pone por debajo en b la tercera parte de esta casilla, lo que forma la costilla; y establecido esto, no hay dificultad para proceder en la operacion como en la Fig.ª 3.ª

La cantidad c que supera á la costilla, se cubre por lo que sobresale de la Cornisa; esta cantidad puede ser mas ó menos segun sea necesario.

Por lo demas, estos dictamenes no son (como suele decirse) de preceptos absolutos, que puede separarse de ellos el artista, variando las proporciones generales, dando grandores diferentes á los Rombos intermedios, y otras muchas novedades que pueden hacerse á favor del buen gusto.

Digitized by Google

Digitized by Google

ERRATAS.

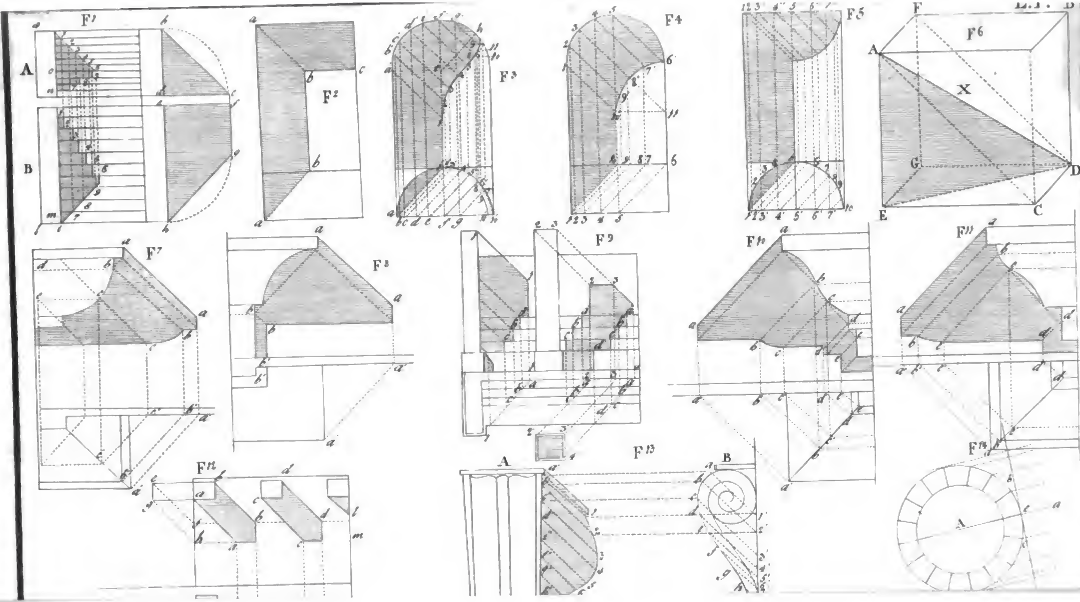
	PÁG.	LÍN.	DICE	LÉASE.
Prólogo	2.	22 y 23.	las trajó	las trajo
Prólogo	3.	6.	Aquitecto	Arquitecto
Dedicatoria.	2.	11.	profesores es Francisco	profesores, es Francisco
Obra	1.	3.	aqnel	aquel
	1.	19.	carecterizan	caracterizan
	2.	NOTA 2.	Vimeli	Vincolis
	2.	28.	qne	que
	3.	32.	Aqasias	Agasias
	4.	6.	las uniformes, la suave nobleza y la delicadeza	las uniformes la suave nobleza, y la delicadeza
	7.	24.	magnaminidad	magnanimidad
	7.	43.	letergo	letargo
	9.	1.	tambiem	tambien
	9.	14.	la filosofía	la filosofía:
	11.	26.	quien	la que
	11.	42.	sobre nombra	sobre-nombra
	12.	21.	executada	executada?
	12.	48.	nn.	un
	13.	49.	elavada	elevada
	16.	1.	Apolos	Apolos:
	18.	35.	ecelentes	eccelentes
	19.	19.	á donde	en donde
	19.	21.	á donde	en donde
	22.	31.	morales	morales;
	24.	12.	ecsámina	ecsamina
	24.	33.	ultimente	utilmente
	24.	37 y 38.	Yo retrato	Yo retrato,
	25.	32.	degradandose	degradandose (1)
	25.	33.	caballerescas (1)	caballerescas
	27.	10.	soñada	soñado
	28.	22.	nn	un
	28.	27.	penoso	penosa
	29.	21.	no no es	no es
	30.	9.	la naturaza	la naturaleza
	30.	31.	la natutaleza	la naturaleza
	32.	13.	pobre de mi	pobre de ti
	32.	21.	érudito	erudito
	33.	7.	la sombras	las sombras
	35.	32.	las imágenes	las imagenes
	38.	31.	supo verla halló	supo verla, halló
	43.	24.	pnede	puede
	43.	38.	es uua	es una
	52.	38 y 39.	para los pies,	para los pies
	56.	3.	solayo	soslayo
	59.	33.	lebantadas	levantadas
	60.	10.	Hecho esto es	Hecho esto, es

Digitized by Google

PÁG.	LÍN.	DICE	LÉASE.
61.	33.	tirase	tirese
62.	22.	arvitrio	arbitrio
63.	36.	los casos como	los casos, como
65.	25.	casillas y	casillas, y
65.	25.	semicirculo y	semicirculo y.
65.	30.	mal	mas
68.	1.	Fyada	Fixada
68.	33.	preperado	preparado
68.	46.	cemo	como
69.	47.	que	pues

Es propiedad del Autor.

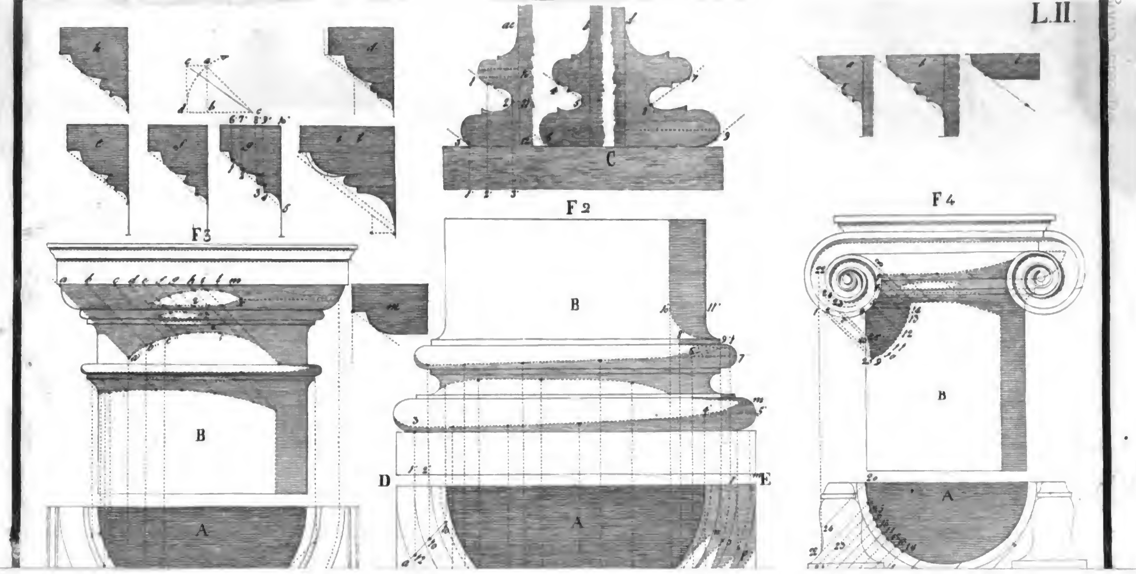
Digitized by Google



Digitized by Google



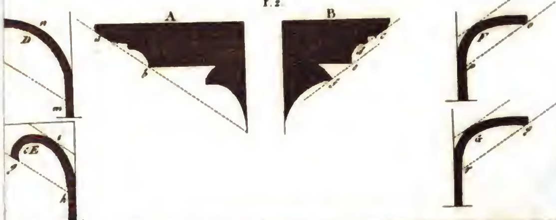
Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

F.1.

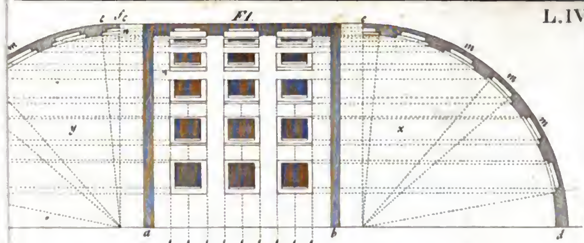


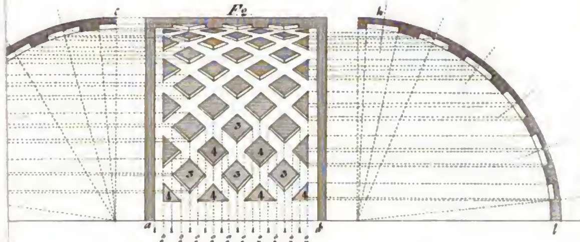
...an Mar.º Juregui del ... *D. Estruc lo ...*

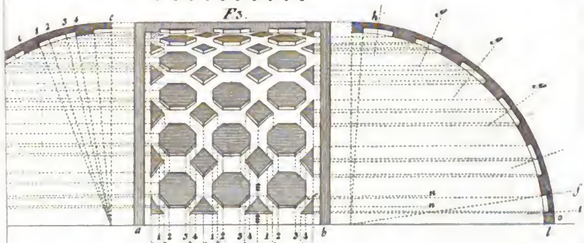
Digitized by Google

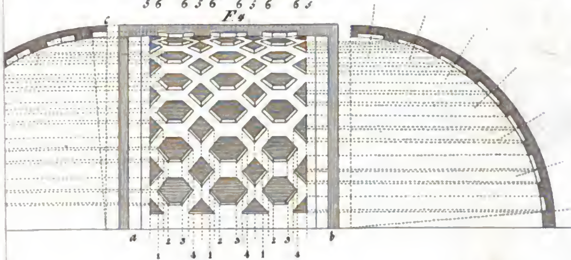


Digitized by Google



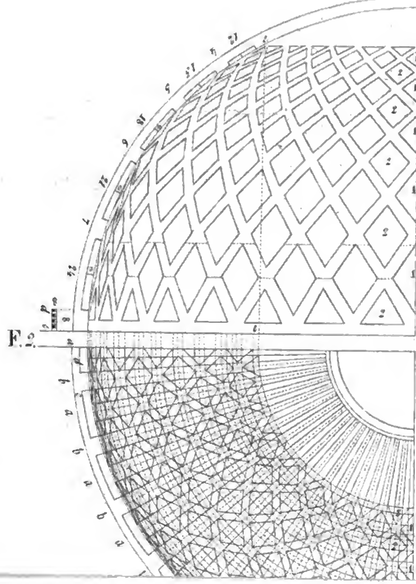


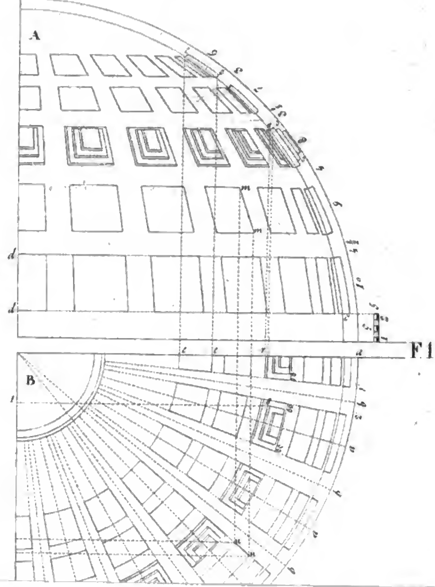






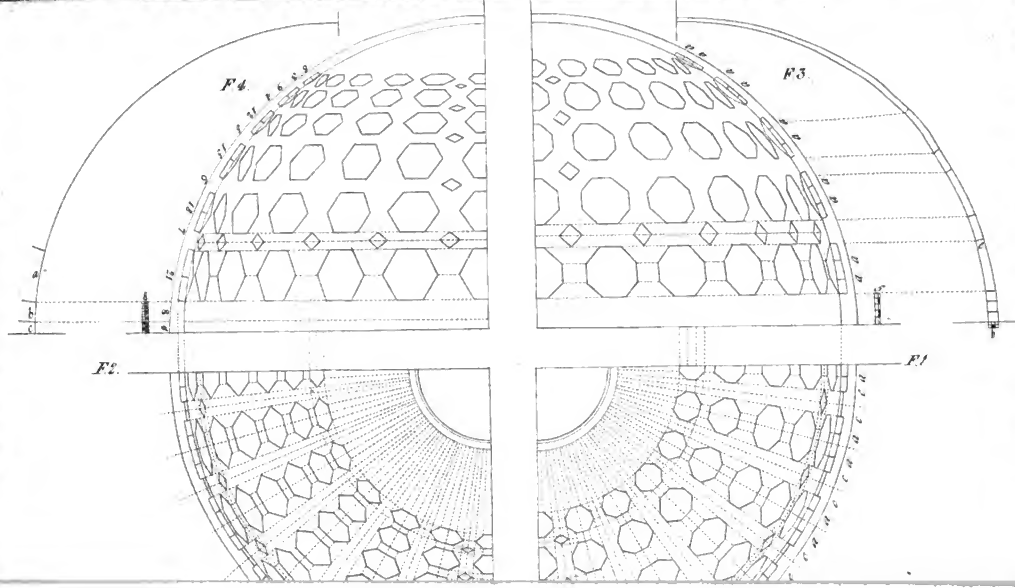
Digitized by Google





L.V

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google





Digitized by Google

Digitized by Google